الفنان الرائد
ميشيل كرشه

طارق الشريف

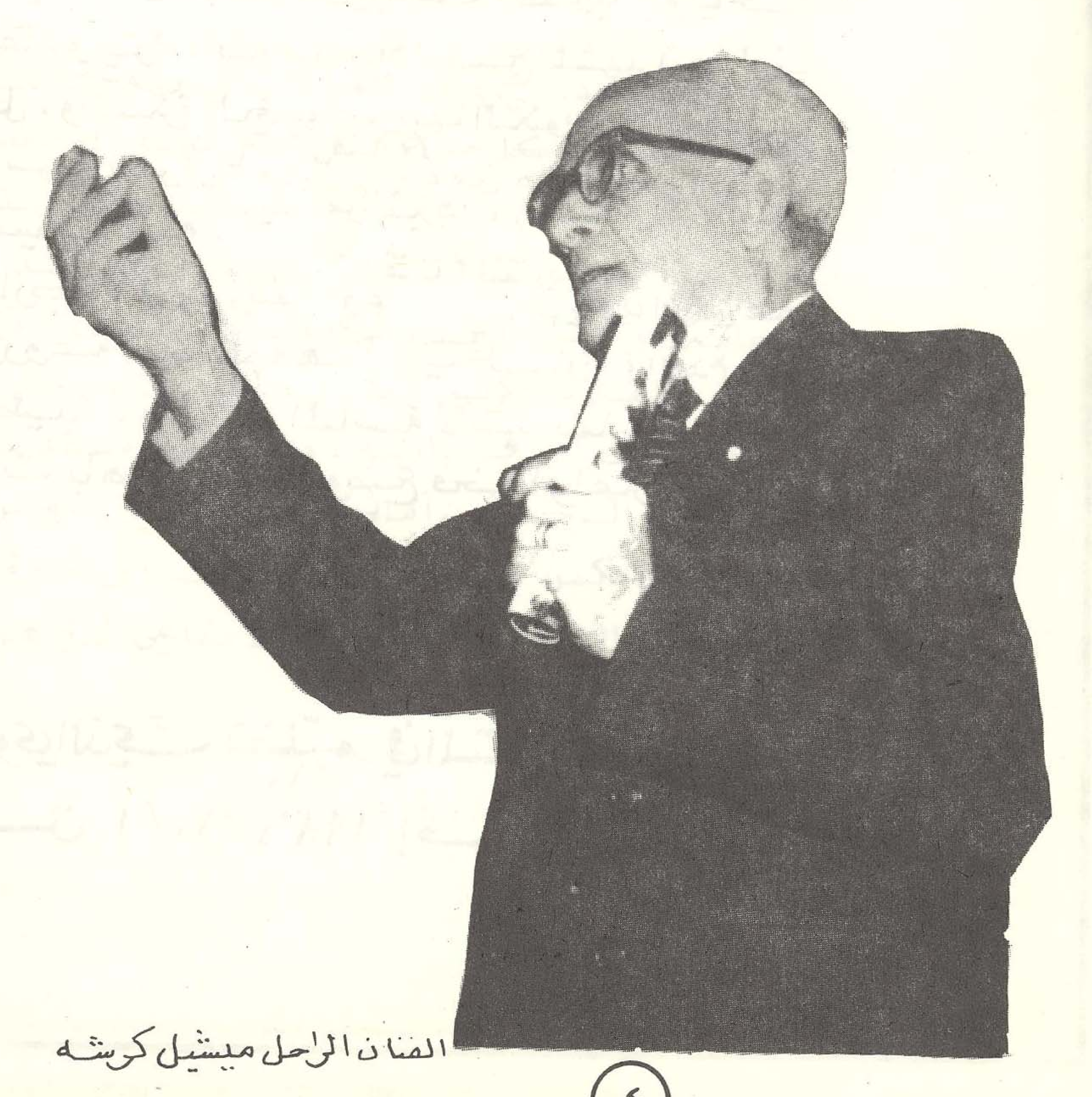
يعتبر الفنان (ميشيل كرشه) أحد رواد الفن التشكيلي المعاصر في قطرنا العربي السوري ، وقد حظيت تجربته بالاهتمام والتقدير لما قدمه لهذه الحركة من رؤية جديدة عليها ، اذ اتجه الى التعبير اللوني ، وقدم (المفاهيم الانطباعية) التي كانت تعتبر ثورة على الاتجاهات التقليدية السائدة قبله .

وعرفه الفنانون المعاصرون له على انه فنان موهوب بالفطرة ، وممن تغلب عليهم (الفطرة) في كل انتاجهم الفني ، وقد تولع برسم الطبيعة الجميلة ، دون أن ينقلها حرفياً على الورقة ، لانه كان يؤثر ان يحذف من هذه الطبيعة كل ما لا يروق له ، ويضيف اليها أو ينقص منها ، كما تمليه عليه أحاسيسه التي ارتبطت تماماً بموهبته الفطرية .

وقد اعتمد على (اللون) الذي يتحكم (الضوء) فيه ، لدى تقديم تجاربه الفنية ، وهكذا ربط الفن باللحظة الضوئية ، وما تفرضه على اللوحة من ألوان ، وقدم الزمن اللحظي ذا اللون والضوء الخاصين .

وهذا يدل على مدى تغلغل الروح التجريبية في عمله ، واعتماده على هذه الروح في كل تجاربه ، حيث يتدخل العامل (الذاتي) الذي يجعل العمل الفني الى حد بعيد مباشر ولحظي ، ويتبع ذات الفنان التي تملك الفطرة لتتحكم بالعناصر ، وتحمل لنا الرؤية الحسية المباشرة .

وقد شملت الروح التجريبية كل نتاجه الفني ، وكل الموضوعات التي عالجها ، وذلك لانه كان يفضل أن يرى الواقع في لحظة من لحظات النور ، وكما يحس به ، لا كما هو في حقيقته الموضوعية ، ولهذا وقف ضد التجارب التقليدية التي كانت سائدة قبله ، والتي آثرت أن تقدم الواقع بشكل تسجيلي دقيق ، والتي كانت تضفي على المنظر المرسوم الروح المثالية ، والشكل الاكثر اهتماماً بالتفاصيل ، أو التي تعطي الموضوع المرسوم الرؤية الكلاسيكية ، والتي ترتبط بتحوير الواقع ليخدم هدفاً مثالياً .



الفنان الراحل ميشيل كرشه



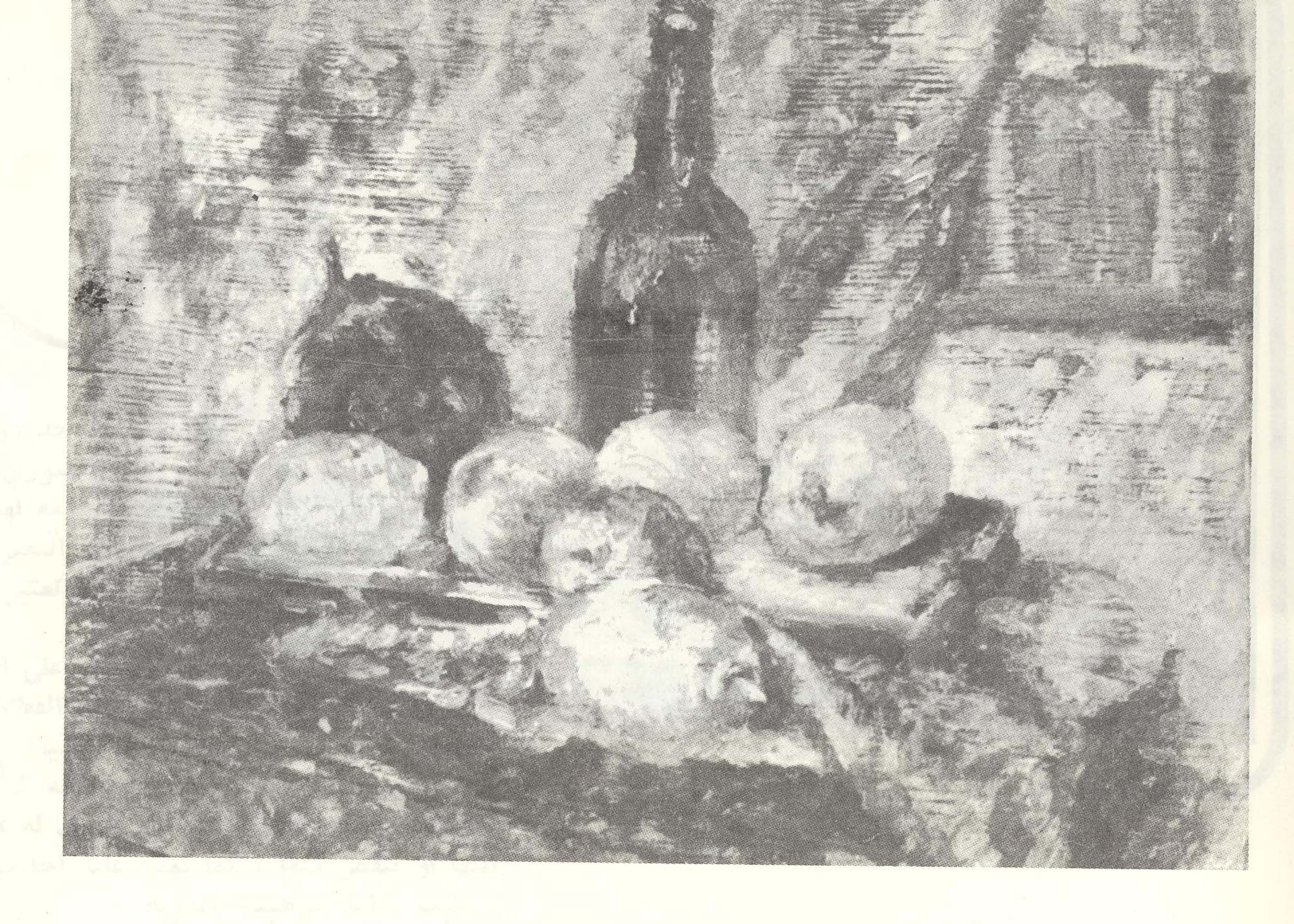
منظر .. ميشيل كرشه

وقد خط (ميشيل كرشه) نتيجة لذلك معالم الطريق الى رؤية جديدة مستقلة للفن التشكيلي كان لها روادها وأتباعها ، وأصبحت هذه الرؤية محط اهتمام الفنانين والكتاب ، وسار على نهجه عدد كبير من الفنانين الذين قدموا (الانطباعية) فيما بعد ، وهكذا حدد بمنهجه الفني مسيرة تجارب متميزة في حركتنا الفنية ، وظل هذا التيار الانطباعي يسير جنباً الى جنب مع التيار الكلاسيكي التقليدي ، والتسجيلي الحرفي ، ويتصارع معه طيلة فترة (الرواد) ، وفي مرحلة (الانتداب الفرنسي) ، وحتى بداية الاستقلال، وحتى بداية التجارب (الحديثة) التي بدأت تأخذ دورها في التأثير على حركة الفن المعاصر .

وحتى نستطيع توضيح دور (ميشيل كرشه) ، وما قدمه للحركة الفنية ، لا بد لنا من ان نستعرض تجربته منذ بداياتها ، ونقدم رؤيته عبر تحليل لعدد من أعماله الهامة ، والتي تكشف عن شخصية فنية متميزةوعن تجربة فريدةبعطائها ،والتيارتبطت الىحد بعيدبالفترة التي تأثر فيها الفنانون بالتجربة الانطباعية، نتيجة الاحتكاك المباشر مع (الفن الفرنسي) ، والفنانين زاروا القطر فترة (الانتداب) والتي قدمت ما يتقارب مع نظرايتهم التقليدية المجددة للفن ، والتي اتفقت مع متطلبات المرحلة ، وما فرضته من رؤية (جمالية) للفن على انه تصوير لوني جميل لمشاهد الطبيعة الجميلة ، وعلى انه رؤية ذاتية لونية تتوافق مع جمال الطبيعة ، والتي أغنت تجربة الفن التشكيلي بأعمال كثيرة لها أهميتها ، وروادها ، والطبقة المتذوقة لها ، والتي اختلفت مع نظرة تقليدية أولى للفن التشكيلي .

وكان لهذه التجربة خصوصيتها ، لانها كانت تربط التجربة بموهبة أصيلة ، ولانها أعطيت للموضوع المحلي وللمشاهد الجميلة في الريف والمدينة ، أهمية كبيرة ، وقد انعكست هذه الأهمية على الحركة الفنية، مما جعل (الانطباعية) ترتبط بالموضوع المحلي ، وتتماشى مع (النور) الذي أصبح يحدد الالوان ، والذي أدخل الفن التشكيلي في حوار لا ينضب مع عناصر البيئة المختلفة ، من (مواضيع) و (الوان) و (مشاهد مختلفة) .

لقد جعلت تجربة (ميشيل كرشه) الانطباعية



فواكه .. ميشيل كرشه

محلية في كل معنى الكلمة ، وأغنت لوحاته المدرسة بما هو جديد وخاص به ، فدل ذلك على موهبة واصالة في كثير من التجارب التي كان فيها محلقاً ، والتي كشفت عن مدى ترابط تجربته مع المرحلة الفنية وما يتطلبه ومع شخصيته الفنية وما كانت تملكه .

شخصية ميشيل كرشة

ولا شك في أن جزءاً كبيراً من تجربة (ميشيل كرشه) يرجع لشخصيته التي أضفت على تجاربه الكثير من الميزات التي لم تكن ممكنة لولاها .

وبالاضافة الى الموهبة الفطرية التي اكتسبت القدرة على التعبير السريع ، والدقيق ، وبالاحساس العفوي أولا ، والذي تقدمه ملكة التعبير الفني الفطرية ، كان يملك الرؤية النقدية التي جعلته بارعاً في تسقط هفوات الآخرين في أعمالهم ، وتناقضات معينة كان قادرا على اكتشافها ، وتقديم رؤية فنية ، وهكذا كنا نحس بانه يملك (عيناً) تحس الالوان ، وتدرك الشكل ، وتصل الى لب التعبير ، وهو لا يملك العين النافذة وحدها بل كان قادرا على تقديم نقده هذا باسلوب ساخر ، وكان من ابرع النقاد في ندوات الفن ومجالسه ، وكان ايضاً بارعاً في تقديم نقده بالاسلوب الساخر الذي اشتهر به ، وكانت ملاحظاته دوماً موضع اهتمام الشبان من الفنانين الذين اعتادوا على سماع كلماته أو سؤاله عن كل تجربة او معرض ، وهكذا مثلت تجربته الدور الفني الرائد في البداية ، والشكل المتحرر لوناً من التجارب ، والذي قدمه لنا عبر رؤيته ، ولكنه كان في الجانب الآخر من تجربته ، وفي بعض الفترات منها ، فناناً له مثله الفنية اللونية ورؤيته الجمالية التي كانت تقف ضد كل أشكال التجديد المعروفة ، والتي بدات تطغي على النتاج الفني ، وتحظى بالتأييد .

وقد لعبت تجربته الطويلة دوراً هاما في تصحيح الكثير من المفاهيم ، وضبطها ، وأعطت مسارا للفن ، وكانت معلميته في التعبير اللوني ، وفي تقديم المنظر وما يحيط به ، هي الدافع الرئيسي الذي جعله يتبوأ



نساء...
ميشيل كرشه

مكانة هامة ضمن رواد الفن التشكيلي ، ولكن هذه الموهبة التي اعطت الكثير للحركة الفنية ، وقفت أمام كل تجديد فني ، وساعدته قدرته على النقد على وضع كل امكاناته للوقوف بوجه الاتجاهات الحديثة التي انتشرت ، وكان قادراً على تقديم نقد لها ، وكان نقده مريراً ، وعلى نفس المستوى الفني الذي كان لتجاربه الهامة .

وهكذا انقسمت تجربته الفنية الى مرحلتين هامتين ترافقتا مع تطور الحركة الفنية ، أحدها (انطباعية) نحاول اثبات موقعها أمام تجارب الرواد التقليدية ، وفي هذه المرحلة أعطى (ميشيل كرشه) أغنى محاولاته الفنية واكثرها حيوية وأهمية ، لانه وضع اسس بناء اللوحة باللون ، بدل الشكل ، وأغنى الفن بالرؤية التجريبية الحسية .

وفي المرحلة الثانية ، بدا يغني تجاربه بالموضوعات الجديدة المرتبطة بتطور الحياة السياسية والاجتماعية ، والتي قدم فيها الموضوعات المختلفة التي لم تكن تمثل الموضوعات الأثيرة لديه ، بل كانت موضوعات تتطلبها المرحلة وما فيها من أحداث ، وهنا بدا يتخلى عن الكثير من المفاهيم الفنية (الانطباعية) والجمالية ، ويقدم اللوحة المباشرة السياسية ، وهذا يعني أنه كان دوما على ارتباط بالتطورات الجارية على الساحة وبالتغيرات المختلفة التي تمر على الواقع السياسي ، وقد اضطرته هذه الموضوعات الى الكثير من التبديلات على أسلوبه .

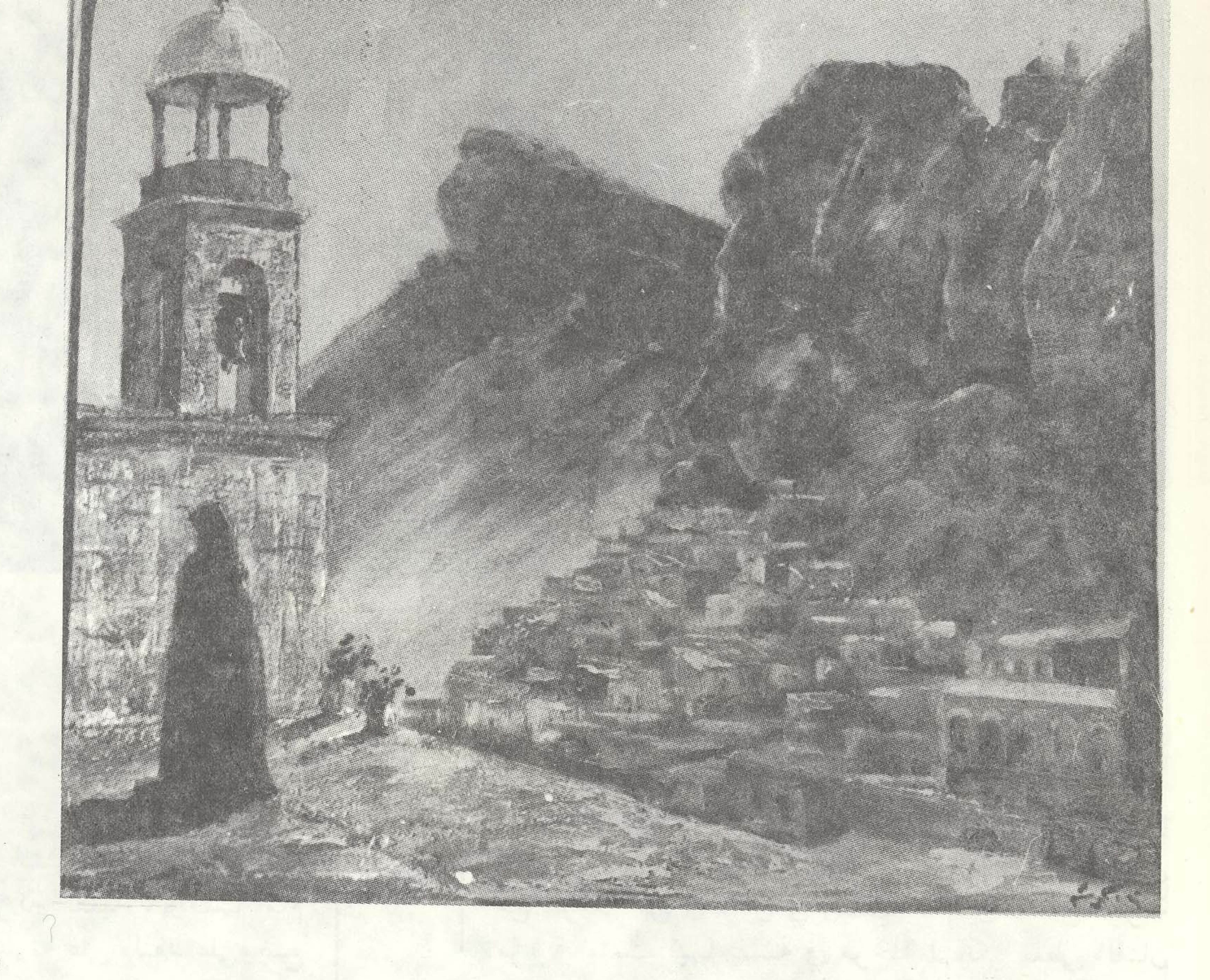
وكان في مرحلته الثانية ، كان موضع انتقاد كثيرين من الزملاء من الفنانين في البداية ، حين خاض تجربة مريرة ليثبت فيها نفسه في مرحلة لم تكن تعطي الفنان ما هو جدير به .

وكان يعيش (ميشيل كرشه) في صراع دائم في كل مراحل تجربته ، وذلك لانه وقف في البداية ضد العديد من التجارب التقليدية ، وظل في صراع مع التجديد حتى النهاية ، وهكذا لم يستقر لحظة واحدة ، اذ لم تتح له الفرصة ليرتاح ، لانه كان دوماً قلقاً ناقداً ، وقد أعطته صفة الفنان الذي لا يهدأ ، والتي جعلته حتى النهاية ، من الفنانين الذين لم ينالوا التقدير الذي يستحقونه ، ولا الفهم لما كان يناضل من اجله وقد لعبت شخصيته الساخرة ، والذكية والموهوبة ، دوراً كبيراً في جره الى هذا (المأزق) الذي نقله مع صراع مع (التقليدين) ، والى صراع مع (المجددين) حتى النهاية .. التي اغنت تجربة الفن التشكيلي بتجارب فنية لا تحصى ، وبعطاء استمر اكثر من خمسين عاماً ، والذي لعبت فيه شخصيته دوراً كبيراً لانها كانت دوماً تريد ما لا يريد الواقع ، وتسير في خط يعاكس التيار ، وهكذا اسدل ستار من النسيان على أعماله الفنية ، رغم كل تتمتع به من الاهمية .

مرحلة البداية

يتحدث (ميشيل كرشه) عن نشاته فيقول :

نشات في بيت متواضع ، وفي حارة الخمارات ، وكنت منذ صغري ، وأنا في سن العاشرة .. خيالياً ..



معلولا .. ميشيل كرشه

اتصور الاشياء ، واشياء في الطبيعة وازيد عليها او احذف منها ، كل ما لا يعجبني ، كنت فناناً بالفكر ، طليقاً ، متحرراً في تفكيري أكره التقليد بالعقائد والعادات وكل شيء في نظري ممكن] .

وهذه العبارة تكشف عن البداية التي انطلق منها (ميشيل كرشه) وعن المكونات التي جعلته يؤثر (الانطباعية) فيما بعد ، ويرفض الصياغة الكلاسيكية لرغبة في التحرر من التقيد بالشكل الموضوع أمامه ، وهي تكشف عن أنه كان موهوباً منذ بداية طفولته ، عرفنا أن (ميشيل كرشه) ولد عام (١٩٠٠) وأن رسومه الاولى ترجع الى بداية عام (١٩١٠) نستطيع أن ندرك مدى الصعوبات ، والمشاكل التي جرتها عليه هذه الموهبة المبكرة .. وهذه الرغبة في التحرر من التقيد بالشكل ، والتحديات التي كانت تتجلى في نهاية الجملة :

[كل شيء في نظري ممكن] ؟

ويتحدث من المشاكل التي جرته عليه الموهبة المبكرة فيقول :

[لقد رسمت أول صورة ـ وانا في العاشرة ، ل (بوانكارية) وكان رئيساً لجمهورية فرانسا فنلت عقابي من المدرس] .

[وحين رسمت حي النوفرة في القيمرية بدمشق ، صفعت من أحد الامراء .. لانه شاهدني أرسم قرب بيته] .

وهكذا بدا أن (ميشيل كرشه) في الفترة الاولى من حياته كانت شاقة وعسيرة ، لانه كان يحب الرسم في الطبيعة ، والبيوت القديمة ، وكانت دوما يتعرض للمشاكل الكثيرة التي تسببها له هذه الجلسات الطويلة في الاحياء القديمة والريف ، ولكن رغم كل هذه المصاعب لم تفتر عزيمته عن المتابعة ، ولم يتخاذل ، بل زاد من اصراره الفني الذي دفعه الى السفر الى (باريس) ، ليتابع الدراسة هناك ، ويطلع على تطور الفنون ، وعاد الى دمشق في عام (١٩٢٦) ، بعد اقامته هناك لمدة عامين ليواجه المشاكل مرة اخرى .

لقد نالت لوحته (كآبة) التي رسمها في (باريس) ، الجائزة الاولى في معرض نظم عام (١٩٢٦) ، وكانت



أطفال ... ميشيل كرشه

اللوحة من الاعمال المتميزة ، اذ رسم (ميشيل كرشه) وجه (فتاة) بأسلوب خاص ، فيه الرؤية اللونية الجديدة المتأثرة بالتجارب الفرنسية ، وبالرومانتيكية بشكل خاص ، وكانت اللوحة من اللوحات الهامة في تجربة (ميشيل كرشه) وهي لوحة من التجارب الهامة التي قدمت رؤية لونية مخالفة لما كانت عليه اساليب الفن التقليدية السائدة في القطر ، وبدأ يخوض مرحلة من الصراع مع الفنانين المتواجدين الذين اتهموه بأنه لم يرسم اللوحة ، بل أتى بها من (باريس)،وهي الفنان فرنسي ، ولكن (ميشيل كرشه) كعادته يتحدى هذا الكلام ، وقدم الدليل على قدرته على رسم اللوحة مرة اخرى .

وحجز (ميشيل كرشه) في غرفة حتى يقوم برسم نسخة اخرى عن اللوحة ، وظل محجوزا حتى استطاع اقناع المحكمين بأنه صاحب اللوحة ؟ وفاز برهان كبير، وربح شهرة واسعة نتيجة لذلك ؟

ان من الواضح ان اللوحة التي قدمها (ميشيل كرشه) للمعرض ونالت الجائزة كانت بمستوى رفيع من التعبير الفني ، جعل الفنانين لا يصدقون أنها له ، وهكذا شكل بعضهم في قدرته على رسمها ، وفي نفس الوقت كان هذه المنافسة بين (ميشيل كرشه) وجيل الرواد التقليديين الذين كانوا يرفضون الصياغة الجديدة ، وهكذا أثبت (ميشيل كرشه) قدرته على الرسم السريع والدقيق ، لما يملكه من امكانات ، كما اكتسبت لوحته الشهرة التي جعلته يتفوق على كثيرين ممن كانوا مشهورين في تلك الفترة .

ودخلت الحركة الفنية مع (ميشيل كرشه)المرحلة (الانطباعية) ، وكانت تجربته في الصراع مع الاسلوب التسجيلي الدقيق ، والفوتوغرافي ، مستمرة ، اذ لم يكن يؤمن بهذا الاسلوب ، وعليه أن يثبت أن الفنان يحذف من الموضوع أو يضيف ، وعليه أن يعكس احساساته ، وعالمه الداخلي ، وهكذا تبلورت تجربته الفنية التي كانت تنطلق من مبدأ أساسي تحدث عنه قائلا :

– [انني افضل (الطريقة الانطباعية) التي هي أقرب ما يكون الى ذوق شعبنا ، ورهافة حسه] .

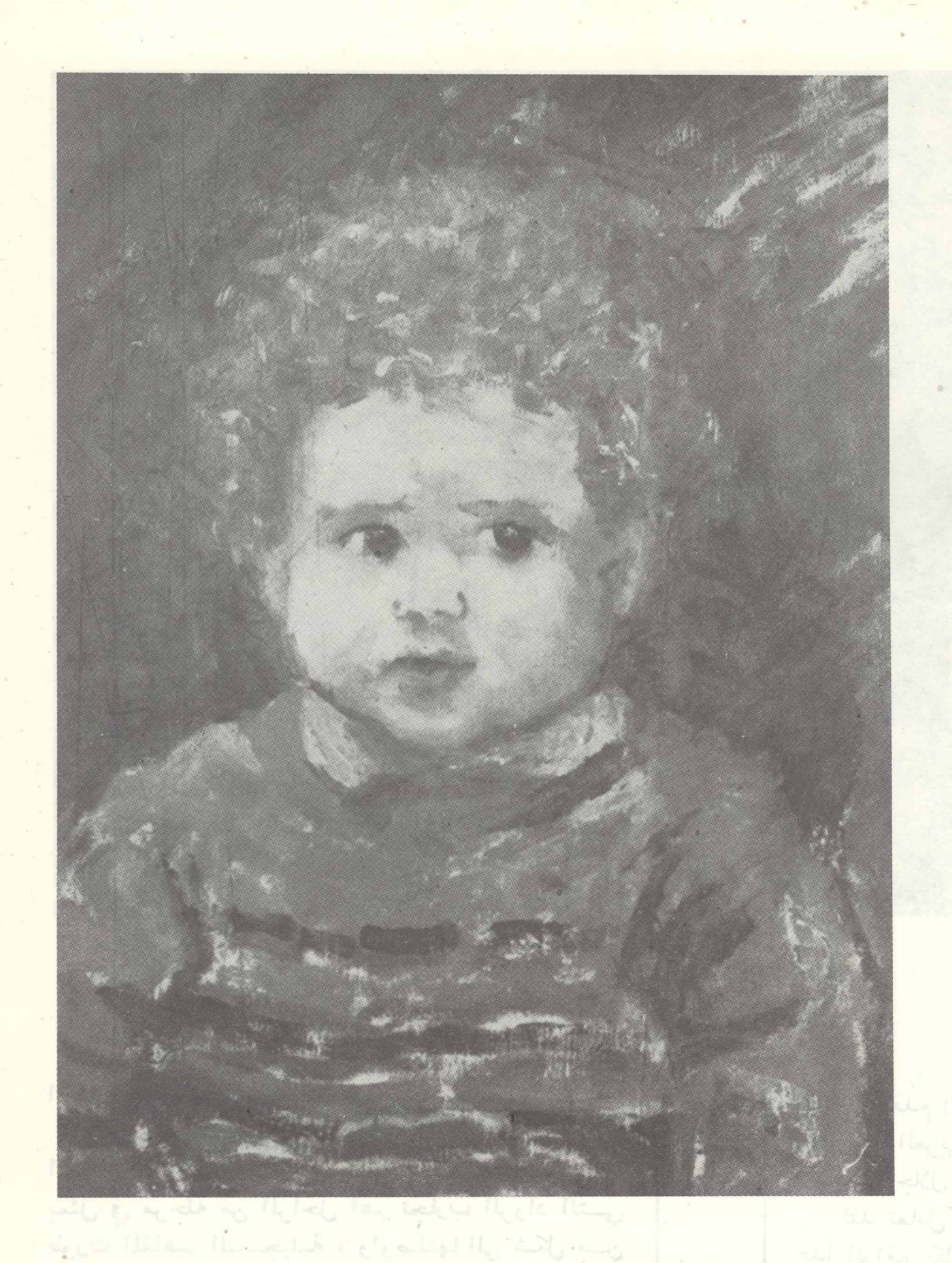


قصر العظم ... ميشيل كرشه

لكن انطباعية (ميشيل كرشه) التي سادت بعد فترة من الزمن كانت تحمل صيغة خاصة ، كان يهوي رسم المشاهد الطبيعة ، ويقدم الضباب الذي يحيط بهذه المشاهد ، ويهتم بابراز (الفراغ الهوائي) الذي كان يعطي لوحاته طابعا ساحرا ، وهكذا بدات تبرز بعض المعالم والاجواء (الخيالية) التي انفرست في نفسه منذ الطفولة ، ولعل لوحة (كآبة) تمثل ذلك تمام التمثيل في هذه المرحلة ، لكن تجربته ازدادت عفوية فيما بعد ، وبدأ يرسم الواقع المرئي دون أن اية عناية بتنظيمه ، أو التدقيق عليه ، واعتمد على احاسيسه في تسجيل هذا الواقع ، ويعني بتقديم لوحة (زمانية) لها نورها وظلها المحددين ، والوانها المرتبطة بها ، وهو يضيف ليؤكد على رغبته في أن يتحدى الاساليب التقليدية ، وهو عارف لما يقدمه ، مدرك لتجارب الانطباعيين وأهدافهم الفنية الشكلية واللونية .

وحتى نستطيع كشف أسلوب (ميشيل كرشه)، وما قدمه للحركة الفنية من رؤية ، وما يتمتع به من أهمية ، لابد لنا من أن نقارن بعض اعماله الفنية بتجارب الفنانين الرواد المعاصرين له ، وما قدموه من صياغة ، وما حفلت به تجاربهم من رؤية ، وما قدمه (ميشيل كرشه) من تمرد على الفن السائد والمعاصر له .

فاذا قارناه بأعمال الفنان (توفيق طارق) ، الذي رسم عدة تجارب هامة في بدايات الحركة الفنية ولعل أهمها (معركة حطين) ، و (مجلس الخليفة المأمون) و (أبا عبيد الله الصغير) ... وكلها لوحات تاريخية، نلاحظ أن الجانب التاريخي لعب الدور الاساسي ، والاهتمام قد انصب على (الموضوع) ، وعلى تسجيل دقيق للمشهد بكل دقائقه ، والعناية بالزخارف ، واضفاء مسحة مثالية على الشخوص ، وعلى الاشكال، انه يمثل الدقة التسجيلية والتاريخية ، وهذا يختلف تماما عما سعى له (ميشيل كرشه) ، وما قدمه وذلك لانه حين (قصر العظم) مثلا تحو لهذا القصر الى دراسة لعلاقات الضوء باللون وتبدله ، والى تأثيرات النور على الالوان ، ولم يهتم بنقل تسجيلي للبناء



وجه ... ميشيل كرشه

الاثري قدر اهتمامه بانعكاسات الالوان ، بل كان الخط شبه معدوم في تجاربه الفنية التي قدم فيها البيوت القديمة .

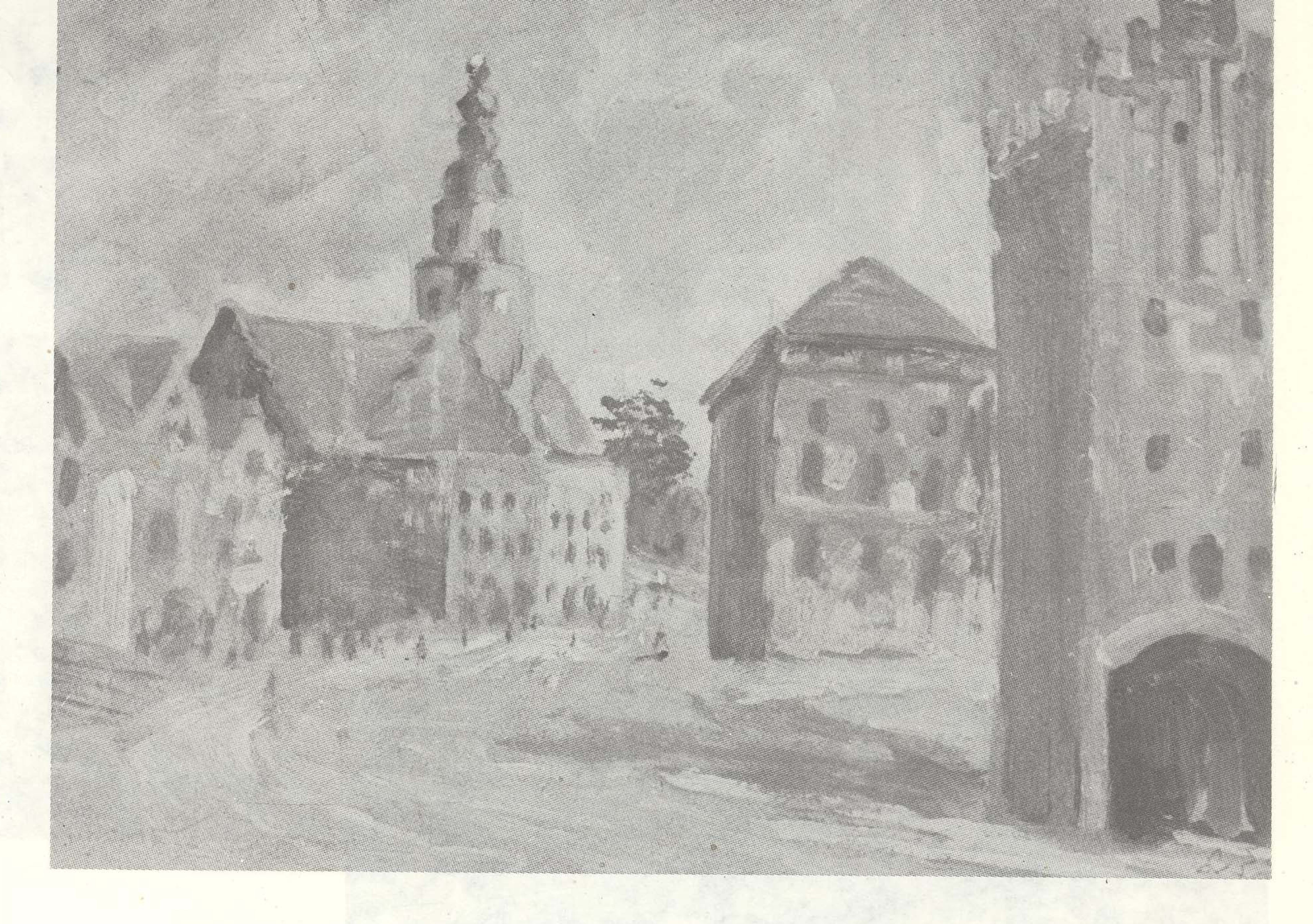
واذا قارنا بين (مجلس الخليفة المأمون) التي صور فيها (توفيق طارق) زخارف البناء القديم ، وما بذله من عناية بتقديم الاطار العربي التسجيلي الذي يمثل الجانب الهام في عمل تاريخي بالمعنى الدقيق .

وفي نفس الوقت تختلف لوحات (ميشيل كرشه) عن تجارب (سعيد تحسين) التسجيلية التي قدمت لنا العديد من الموضوعات الشعبية ، والبيوت والاعراس القديمة والتي نراها تبذل كل الجهد لتقديم الموضوع للمشاهد بكل تفاصيله الدقيقة التي لم تكن تغيب عن الفنان .

بينما كان (ميشيل كرشه) يختار ما يحلو له من الموضوع ويسجل اللحظات اللونية السريعة ، والرؤى الملونة بالاحاسيس .

وهذا يتفق مع مقارنة مع تجارب الفنان (رشاد مصطفى) الدقيقة ، والتي كانت تؤكد على التفاصيل وعلى ورقة كل شجرة ، وعلى تفصيل كل غابة أو منظر ، مما يجعل المنظر المرسوم دقيقا تسجيليا محاكيا للاصل ، وبارعا براعة كبيرة .

ولكن (ميشيل كرشه) لم يقف عند تحديه للتجارب الرائدة ، هذا الموقف وحده بل تابع تحديه لكثير من



دمشق القديمة .. ميشيل كرشه

المفاهيم السائدة في مرحلته .

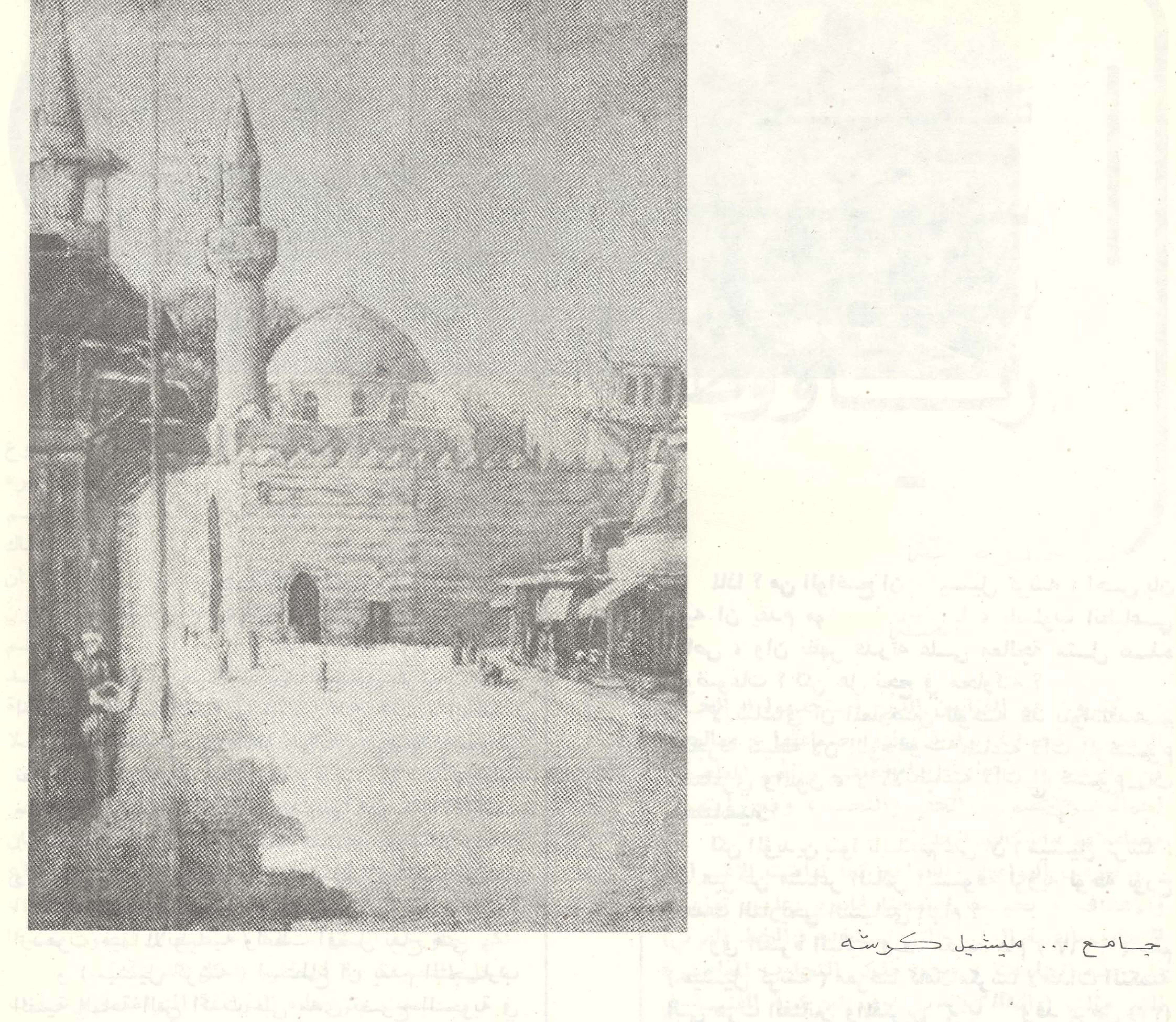
ويمكن اكتشاف هذا الشكل من الفن ، اذا قارنا اعماله بما قدمه الفنان (محمود جلال) الذي كان يمثل في مرحلة من المراحل أهم تجارب الرواد التي طورت المفاهيم التسجيلية ، واوصلتها الى شكل من (الكلاسيكية) الفنية .

لقد رسم (محمود جلال) لوحة (الراعي)الشهيرة واعطى الراعي نبلا ، وقدمه متحديا ، ليمثل (الاباء العربي) ، عن طريق تقديم كل خصائص العربي المتحدية ، وهكذا رفع عمله الى المستوى (الدرامي) الذي جعله نتيجة لحركة متصلة متحدية بين الراعي والخاروف ، ولموقعه ضمن اللوحة .

أما (ميشيل كرشه) فقد رسم لوحة هامة له ، وهي لوحة (خيمة عرب) ، وقدم لنا بؤس هذه الخيام ، ووضعها المأساوي ، وما تحفل به حياتهم من فقر مدقع ، وهذا يعني أن (ميشيل كرشه) اتجه الى (الواقع) ، ورحل الى الصحراء ليرسم هناك ما شاهده من مشاهد ، ورفض (المفهوم المثالي) لوحة على أنها تقدم (المضمون) والدراسة الهرمية للاشكال، و (الاباء العربي) ، الذي كان أهم خصائص تجربة (محمود جلال) الفنية ، والتي كانت سائدة .

لقد تعامل (ميشيل كرشه) مع الواقع ، ورسم هذا الواقع بكل ظروفه السيئة ، واهمل التصوير المثالي له ، وصدمنا حين رسم هذا الواقع ، بل صدم كثيرين ممن كانوا ينادون بفن مثالي يقدم اللوحة ، والاشخاص كما نريدهم أن يكونوا ، بل قدم الواقع كما رآه في لحظة هذا الواقع الذي لعب (اللون) دورا كبيرا في تقديمه ، وفي التعبير عنه دون عناية بالتفاصيل.

والواقعية عند (ميشيل كرشه) هي في تقديم الواقع دون اي تصعيد له ، أو تقديمه مثاليا ، بل اعتمد على الرؤية الحسية المباشرة واللحظية ، وعلى الحواس ، وهكذا تحولت الاشكال الى لمسات لونية وكذلك الخيام والشخوص ، وهذه اللمسات جعلت الرؤية ذاتية ، لا قوام مادي لها ، لعدم وجود تفاصيل دقيقة ولان اللون يبنى كل الاشكال ، ويتحكم بكل اللوحة .



جامع ... ميشيل كرشه

ولعل أبرع تجارب (ميشيل كرشه) في هذه المرحلة هي لوحات (المناظر) التي قدمها ، وأعطى الطبيعة فيها بعفوية ، ويذكر هنا لوحته عن (صيدنايا) التي رسمها وهي محاطة بستار من ضباب لوني أعطاها مسحة قدسية خاصة ، ساهمت في التعبير عن مشاعره المحبة للقرية ، والتي تتعلق بما فيها من جمال .

وهكذا ربط بين أسلوبه الذي يعتمد على الفراغ وتصويره مع المشهد ، وبين مضمون اللوحة التي كان يرسمها ، فأغنى تجربته بما هو جديد في مجال رسم (المناظر) في بلادنا .

ونلاحظ أن (ميشيل كرشه) أصبح يعتمد شيئاً فشيئاً على استخدام انبوب اللوحة ودون مزج أحياناً، ولكن طريقة وضعه للألوان أعطتها السمة (الخيالية)، وأعطت بعدها شكلا جديدا من (الواقعية) ، تحولت الى علاقات لونية .

ولو عدنا الى بعض أعماله الشهيرة في هذه المرحلة يمكن أن نتحدث عن لوحته (قصر العظم) الشهيرة ، التي الح فيها على اللون الموزع في القصر ، وعلى تبدله مع النور ، وعلى اللحظة الزمانية التي حددتها الشمس، وعدم الاهتمام بالتفاصيل ، أو بالبناء المعماري ، وكتلته ، قدر اهتمامه بالظل والنور .

وقد مثلت هذه اللوحة قمة النضج في اسلوبه ، لما احتوت عليه من مفاهيم انطباعية خالصة ، وقد أعطى الكثير من التجارب ، التي تكشف عن هذه المفاهيم في هذه المرحلة الهامة التي انتهت في الخمسينات .



خيام البدو ... ميشيل كرشه

المرحلة الثانية
١٩٥٦ – ١٩٧٢

لقد وصلت تجربة الفنان (ميشيل كرشه) الى اقصى امكاناتها الفنية في الفترة التي تلت (الجلاء) حين رسم عدة لوحات هامة ، والتي عرضها في معرض نظمه عام (١٩٤٩) بدمشق ، وقدم (٤٠) لوحة فنية مثلت قمة التعبير في تجربته ، ولعل أهم هذه اللوحات (الجامع الاموي) و (مكتب عنبر) و (المرجة) و (تدمر) و (حماه) و (صيدنايا) وعكست هذه التجارب قمة تطور اسلوبه الفني في هذه المرحلة التي ازدهرت فيها الانطباعية واعطت أفضل نتاج فني .

و (ميشيل كرشه) استطاع ان يقدم التجارب الفنية الهامة التي أكدت على مدى نضوج التجربة في المرحلة التالية ، انها تجارب هامة عن (دمشق) و (شارع بغداد) وغيرها من الاعمال المتميزة .

لكنه لم يحافظ في كل تجاربه على هذه الموضوعات التقليدية المرتبطة بالتعبير الانطباعي ، والتي مثلت أفضل ما أعطى ، بل قدم التجارب المختلفة في هذه المرحلة من التعبير ألفني ، وذلك اثر حادثين هامين مرا، أولهما العدوان الثلاثي على (مصر) عام (١٩٥٦) ، هذا الحدث السياسي المؤثر على الحركة الفنية في قطرنا ، اذ رسم لوحة فنية كبيرة سجلت العدوان الثلاثي ، والانذار السوفياتي الشهير للمعتدين ، وقد أثارت لوحته الهامة العديد من التعليقات المؤيدة والمعارضة ، ومرة اخرى يسير في اتجاه فني يلقى المعارضين والمؤيدين ؟

لماذا ؟ من الواضح ان (ميشيل كرشه) أحس بان عليه ان يقدم موضوعا سياسيا ، بأسلوب انطباعي خاص ، وان يظهر قدرته على معالجة مثل هذه الموضوعات ؟ لكن هل نجح في محاولته ؟

لا شك في أن المعارضين للوحته قد بنوا نقدهم للتجربة نتيجة لان اللوحات الانطباعية ذات الموضوع الشاعري والملون ، لا تستطيع ان تعالج الموضوعات السياسية ؟

لكن المؤيدين بنوا تاييدهم على أن (ميشيل كرشه) قد عبر عن مشاعر الناس المتشوقة لرؤية لوحة تؤرخ للحدث التاريخي السياسي الهام ؟

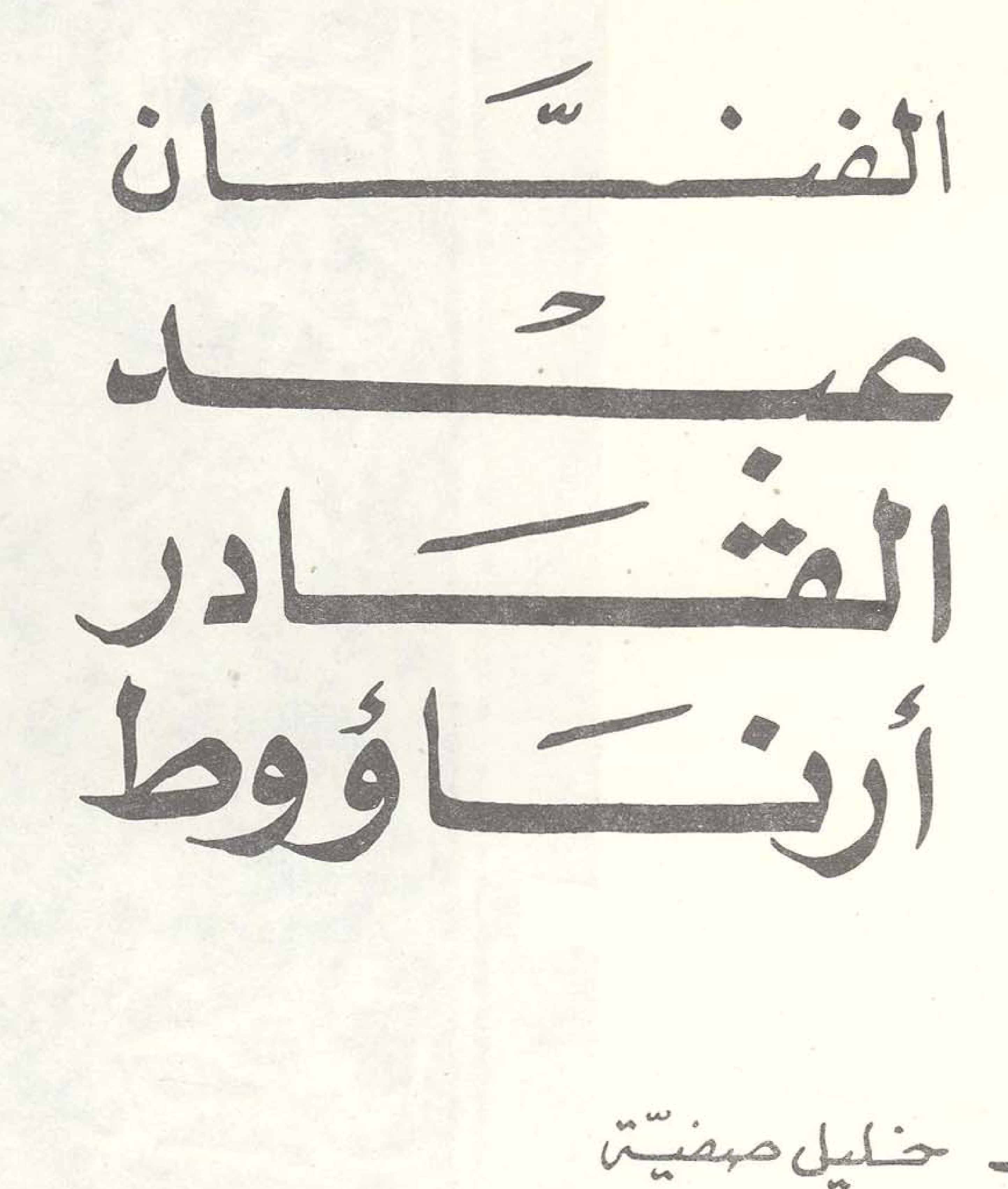
وفي الفترة التالية وبعد نكسة عام (١٩٦٧) نظم (ميشيل كرشه) معرضا كاملا مكرسا لاحداث النكسة التي هزت الفنانين والمفكرين العرب ، وقد عرض (٣٣) لوحة منها (انسانية النابالم) و (زيارة الشهداء) و (كانت معركة) و (الثاكل) و (جحيم المعركة) و (ذمة الانسانية) ، وغيرها من اللوحات الهامة .

ومن الواضح ان هذا المعرض ، كانت تجربة جديدة كليا عن كل ما عرفناه عن (ميشيل كرشه) وما سبق ان قدمه لنا .

ولكن هل كانت تجاربه الجديدة على نفسه المستوى الفني على ماهو مالوف في لوحاته الاخرى .

ان الواضح ان (ميشيل كرشه) قد قدم دليلا آخر على رغبته في تقديم الموضوعات السياسية ، التي تكشف عن مجاراته للاحداث ، وعن ارتباطه بها .

لكن يظل (ميشيل كرشه) هو الفنان الانطباعي الذي قدم التجربة الانطباعية بعمق واصالة .



الفنان عبد القادر أرناؤوط

خليل صفية

كثيرون هم الفنانون الذين استخدموا « الخط العربي » كجمالية تراثية اعادوا صياغتها ، معالجتها من جديد ، وبما يتلاءم مع المفاهيم والقيم المعاصرة لجماليات التصوير والحفر والنحت ، ومع رؤيتهم ، مضامينهم ، أشكالهم الحديثة .

تنوعت البواعث والدوافع كما تباينت الاغراض والاهداف ، بحيث أصبحنا قادرين على توزيع التجارب الفنية العربية التي تستخدم (الخط العربي) على عدة اتجاهات ، وحين نذكر التجارب المعاصرة التي مثلت (الخط العربي) في الحركة الفنية في سورية ، تبرز تجربة من تجارب الجيل الثاني ، جيل الستينات وما اصطلح على تسميته (جيل التحرير) و (جيل الحداثة) ، ومن جانب اخر اشتهر (عبد القادر) كفنان متميز في فن الملصق ، وكمعلم لتقنياته ومفاهيمه ، وله محاولات في الشعر لم يكتب لها الاستمرارية ، كما يعشق الموسيقا والمسرح بمعنى أن (عبد القادر) هو كتلة متوهجة حيوية ، لكنها ظلت لسنوات عويلة متوزعة على عدة أجناس ابداعية ، ولقد كانت هذه المسألة محور حديث الفنانين والنقاد، وخاصة الناقد (طارق الشريف) الذي تحدث كثيرا عن هذه المسألة في كتابه عشرون فنانا من سورية ، أما (عبد القادر) فيقول في حديث خاص لنا لم ننشره بعد .

[أعتقد أن القضية واحدة ، على الرغم من تنوع التقنيات « بول كلي » مثلا ، وفي التاسعة من عمره مارس الموسيقا ، وحاول أن يكون شاعرا ، ورسم بقلم الرصاص والحبر ، حتى وصل الى تونس وهناك تطور ليصبح رسام الوان ، بعد عودته من ايطاليا كان يعرف ماذا يريد . لكنه كان يبحث عن ورقة لتكون شاهدا على نفسه ، لقد قال ب [الموسيقا والرسم والشعر شيء واحد] وبالنسبة لي ، أعتقد أن الرسوم قادرة على أن تستهلك أكثر من حياةواحدة القضية كما يراها (عبد القادر) ، اما أن نكون أو لا نكون ؟ .

أن أستوعب الفلسفة ولا أفهم الادب ، قضية تحير وهذا لا يحدد بصورة حازمة ، أن يشم الانسان اختصاصات أخرى ، تلك مسألة طبيعية ، لان الابداع هو واحد ، أما شكل الابداع فهو ليس بيد المبدع ، لكن يخلق مع العمل ، أنا لا أستطيع أن أتصور مسبقا شكل القصيدة ولا أن أقرر شكل اللوحة] .

وسنبحث عبر هذه الدراسة المتواضعة فيتجارب (عبد القادر) في التصوير والملصق كما سنحاول استشفاف القيم التي مثلتها والخصائص التي اتسمت بها ، وصولا الى التميز ، مع الاشارة الى العلاقة بين (عبد القادر) المصور ، و (عبد القادر) فنان الملصق.

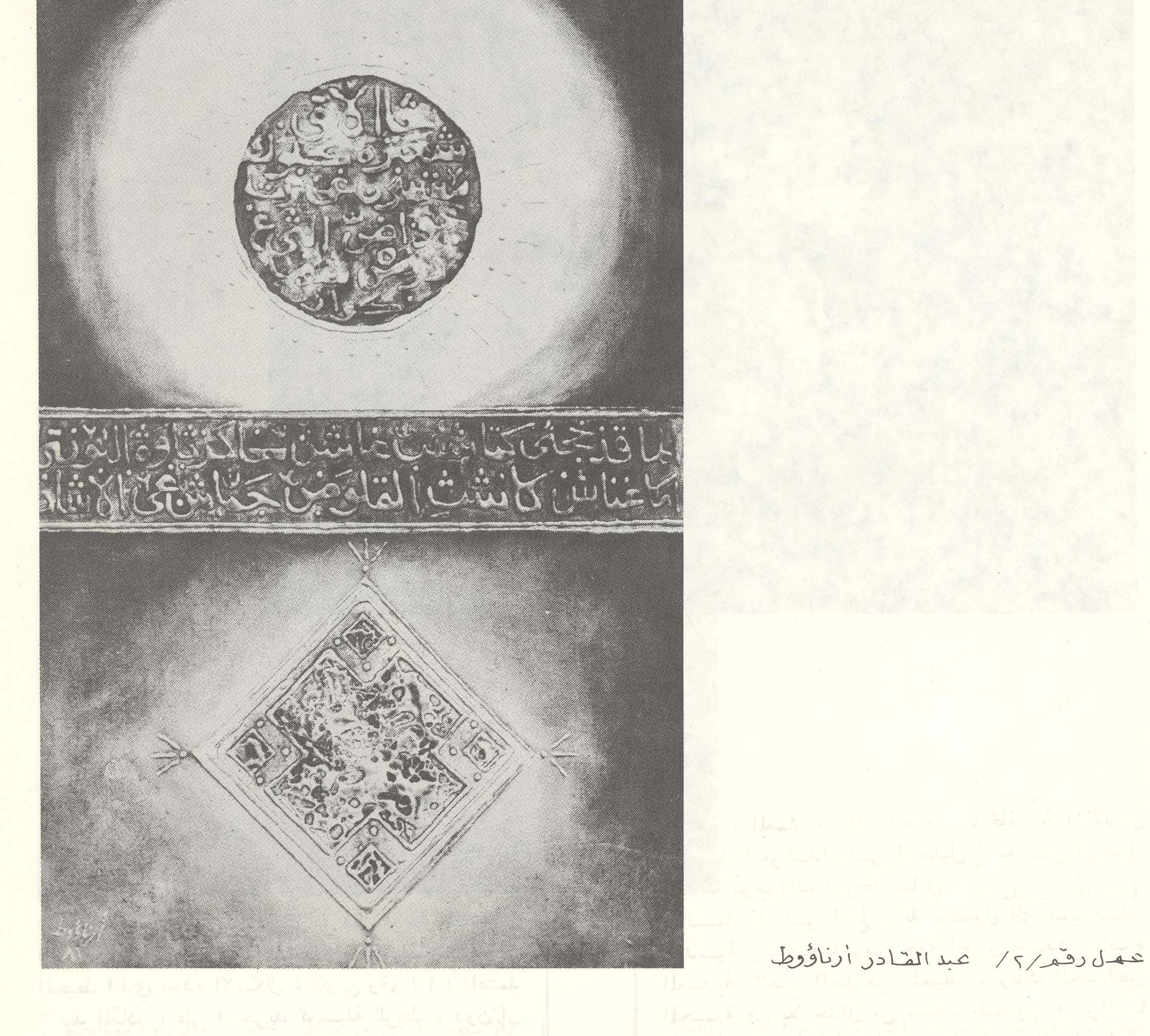
تشير الدراسات النقدية التي ظهرت في الستينات الى أن (عبد القادر) كان مولعا بالرسم من طفولته ، اذ أن جيوبه لم تكن لتخلو من بعضالرسوم وحين أصبح شابا يافعا (مرحلة الدراسة الثانوية) تكشف موهبته لاساتذته من فناني تلك المرحلة ، وفي النص الثاني من الخمسينات مارس التصوير ، وقدم مجموعة أعمال متنوعة الاساليب كنتيجة لبحثه كهاو من جهة ، وتأثره ببعض الفنانين المحليين من جهة أخرى ، ثم عرض مع بعض الاصدقاء من الفنانينأمثال



عمل رقم (١)
عبد القادر أرناؤوط

[مروان قصاب باشي - أدهم اسماعيل - نعيم اسماعيل] ، وكان الحوار منذ ذلك المرحلة يدور حول الحداثة وامكانية تجاوز التجارب التقليدية للحركة الفنية ، والتعرف على الاتجاهات الحديثة في الفن العالمي ، وكانت اللحظة الحاسمة على حد تعبير أحد النقاد الذين عاصروه في تلك الفترة (هي اللحظة التي وجد زميلا له ، وهو الفنان (مروان قصاب باشي) يرسم لوحة متأثرا بالفنان المعروف (موديلياني) وبدأ يبحث عن الفنانين الحديثين ، ويتعرف عليهم ويتأثر بما كان يحدثه به (مروان) عن الفن الحديث وعن (موديلياني) الذي كان ينظر اليه (مروان) ، نظرة إعجاب وتقدير ، وفي عام (١٩٥٧) م بدأ يحاول ايجاد طريقته الخاصة ، متأثرا بنعيم اسماعيل أحيانا ومنفردا باسلوب خاص يمكن ان يعتبر بداية لتجربة فنية خاصة ، الا أن حماسته للفنان المعروف (بول كلي) وتعلقه به ، قد بلغا الذروة ، واندفع يرسم بكل ما أوتي من قوة وامكانات ، وخلال فترة لا تزيد عن خمسة أعوام أصبح (عبد القادر) أحد الفنانين المعروفين ، وحين سافر الى ايطاليا لمتابعة الدراسة الفنية تعرف، على (بول كلي) عن قرب ، وعلى المدارس التجريدية ، بل كانت دراسته النهائية في تاريخ الفن عن (بول كلي) ، مما ساعده كثيرا على التعرف على الكيفية التي استطاع فيها (بول كلي) الاستفادة من التراث العربي واستخدامه على شكل حديث متجدد]

ولقد تأكد لنا ما أشار اليه هذا الناقد من حب وتعلق (عبد القادر) بالفنان (بول كلي) ، فحين طلب من (عبد القادر) كتابة دراسة فنية لمجلة الحياة التشكيلية ، قدم بحثا عن « بول كلي» نشر مع مجموعة دراسات حول تأثيرات التراث العربي بالفن الاوروبي، وفي مطلع الستينات أقام معرضين شخصيين كشفا بوضوح عن ارتباطه بالتراث العربي من جهة ، وتأثره المشروع بتجربة (بول كلي) من جهة أخرى ، ومن المؤكد أن جميع اللوحات التي عرضها ما بين عامي (١٩٦٠ - ١٩٦٥) قد اقتنيت من قبل أشخاص ، دون أن يعمل (عبد القادر) على توثيقها عبر (الصور الملونة) أو (السلايدات) ، المعمارية والزخرفية ، وللصناعات الشعبية الدمشقية ، وخاصة الادوات الخشبية المنزلية المطعمة بالصدف (كرسي - خزانة - طاولة - صندوق ..الخ) وأصبحت هذه الجماليات تشكل المصدر الاساس لانتاجه الفني منذ عام (١٩٦١)



عمل رقم /٢/ عبد القادر أرناؤوط

(المعرض الاول في صالة الفن الحديث بدمشق) الى يومنا هذا ، وتأكيدا منه على مدى ارتباطه وعشقه وتوحده بهذه الجماليات أصبح في الفترة الاخيرة ، (الثمانينات) ، يستخدم (الكولاج) ، حيث يأخذ من كرسي أو صندوق خشبي دمشقي قديم ، قطعة خشبية مطعمة بالصدف ويلصقها على سطح القماش الابيض كجزء من مساحات وزخارف وألوان وحروف اللوحة .

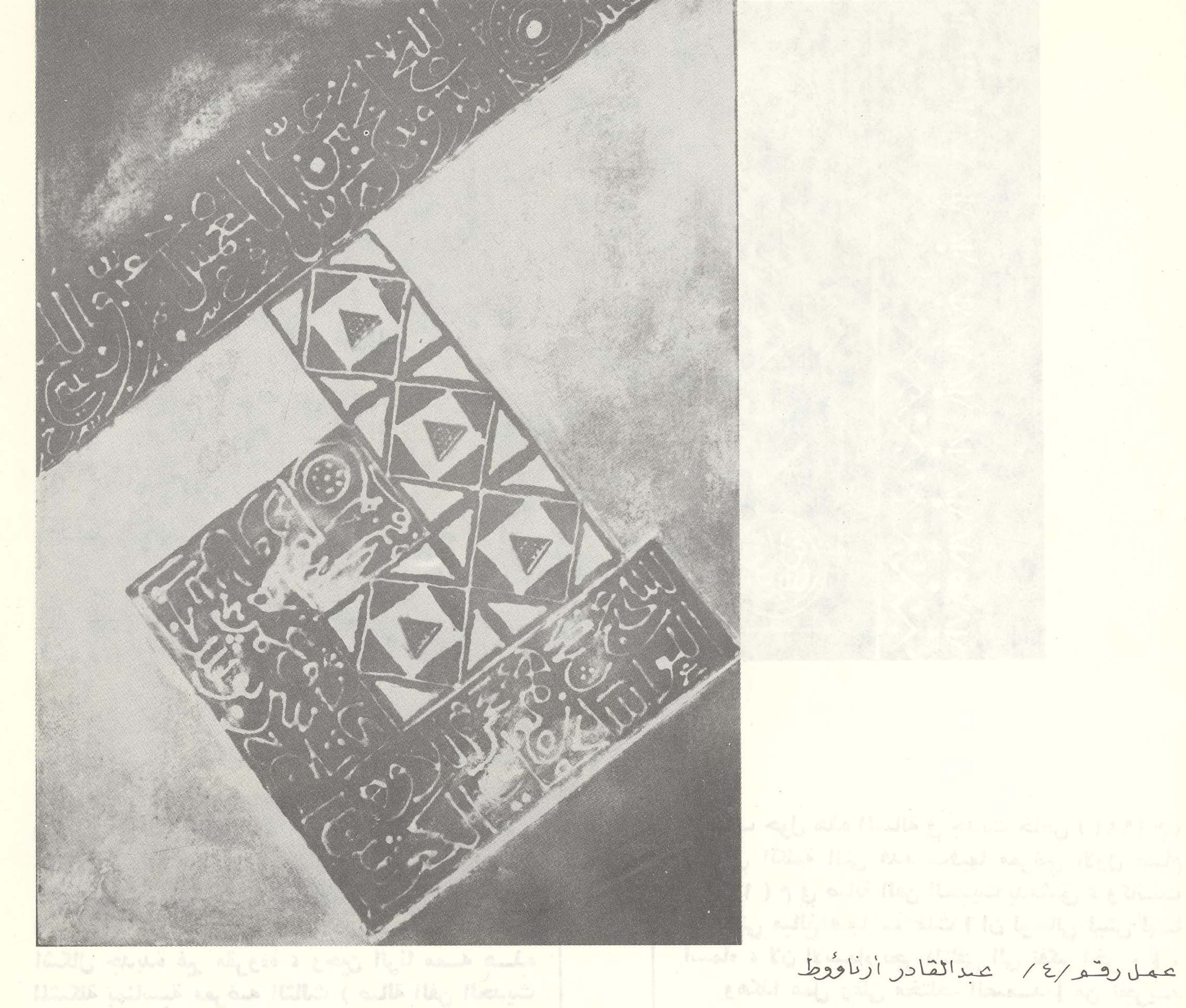
الا أن تجربة (عبد القادر) في استخدامه الخط العربي قد مرت بعدة مراحل الى أن وصلت الى ما هي عليه الان ، وفي كل معرض كان يقدم ما هوجديد

ولا نعلم الى أين ستقوده تجربته الحالية في المستقبل ففي البداية « مرحلة تأثره ببول كلي » أنجز مجموعة من اللوحات بوحي من عدة مصادر تراثية قديمة (العمارة العربية ـ الخط العربي ـ الزخرفة.) ومعاصره (جماليات الفولكلور الشعبي ممثلا بالصناعات اليدوية) ، واستطاع أن يصل الى بناء جمالي متميز كعلاقات تشكيلية ، وتعبيرية ، مترابطة ومتناغمة ، وذلك حين صور المنازل ذات الطابع المعماري العربي مؤكدا على الاقواس والقباب واللون الحار والضوء ، والمميز في هذه التجربة (مرحلة الستينات) ليس تصويره لمظاهر العمارة العربية



عمل رقم/٣/ عبدالقادر أرناؤوط

وتكوينها من جديد تكوينا حديثا فحسب ، بل تلك العلاقة العضوية (تشكيليا) بين العمارة والزخرفة والارض والسماء ، ويمكن ان نتحدث عن احدى لوحات تلك المرحلة بشيء من التفصيل ، ففي لوحة تجمع بين العمارة العربية منازل ، قباب ، والزخرفة ، والخط المحيط الذي يحدد الاشكال ، تكوين رقم (١) ،اعتمد (عبد القادر) على التجريد كوسيلة للربط ، دون أن ان يصل الى التجريد الخالص ، لان الاشكال والعناصر المعمارية والزخرفية والخطية في هذه اللوحة (تكوين رقم ١) ، لا تفي الواقع ، بل تلخصه وتبنيه من جديد فقد جمع الفنان بين عناصر معمارية (منازل ـ قباب مساجد ـ اعمدة .. الخ) مرسومة بشيء من التحوير والتبسيط وبين عناصر زخرفية (دوائر متنوعة المساحة ـ زخارف على شكل مربعات متساوية ـ خطوط عفوية مستمدة من الكتابة العربية) وعملية الجمع بين هذه العناصر المعمارية والزخرفية ، قد تمت عبر جمالية على صلة كبيرة بمنطق بناء اللوحة في التصوير في تراثنا العربي ، حيث الغى الفنان البعد الثالث ، وصاغ التكوين من خلال بعدين ، ودمج المقدمة (المعمارية والزخرفية) بالخلفية (الارض والسماء) مؤكدا على التحليل الهندسي الزخرفي لمختلف موجودات اللوحة بما في ذلك (السماء) ، (السماء) أو (الفراغ) الذي تحول الى مساحات هندسية زخرفية ، ومن جهة أخرى حدد عناصره المعمارية بالخط الخارجي المحيط ، وتلك الخصائص المجتمعة هي بلا جدال من سمات التصوير في تراثنا الفني العربي ، ولقد اعتمد في التحليل والربط على وحدة زخرفية محددة هي (المربع) ، واذا كانت الزخرفة في تراثنا الفني العربي قد وصلت الى أشكال معقدة عبر عناصر في غاية البساطة ، فان (عبدالقادر) قد اكد على بساطة الزخرفة وتكرار الوحدة الزخرفية (المربع) دون اللجوء الى التكوينات الزخرفيةالمتشابكة واذا انتقلنا الى الالوان التي شغلت مساحاتهالهندسية والزخرفية والمعمارية فسنجد اننا أمام ألوان في منتهى الوضوح والصراحة ، وثمة تناغم بين الحار والبارد ، بين الكثيف والشفاف ، ورغم الجانبالمادي (صلابة العمارة) ، الا ان ما هو شاعري وروحاني يشكل في النتيجة محتوى هذه اللوحة التي نراها

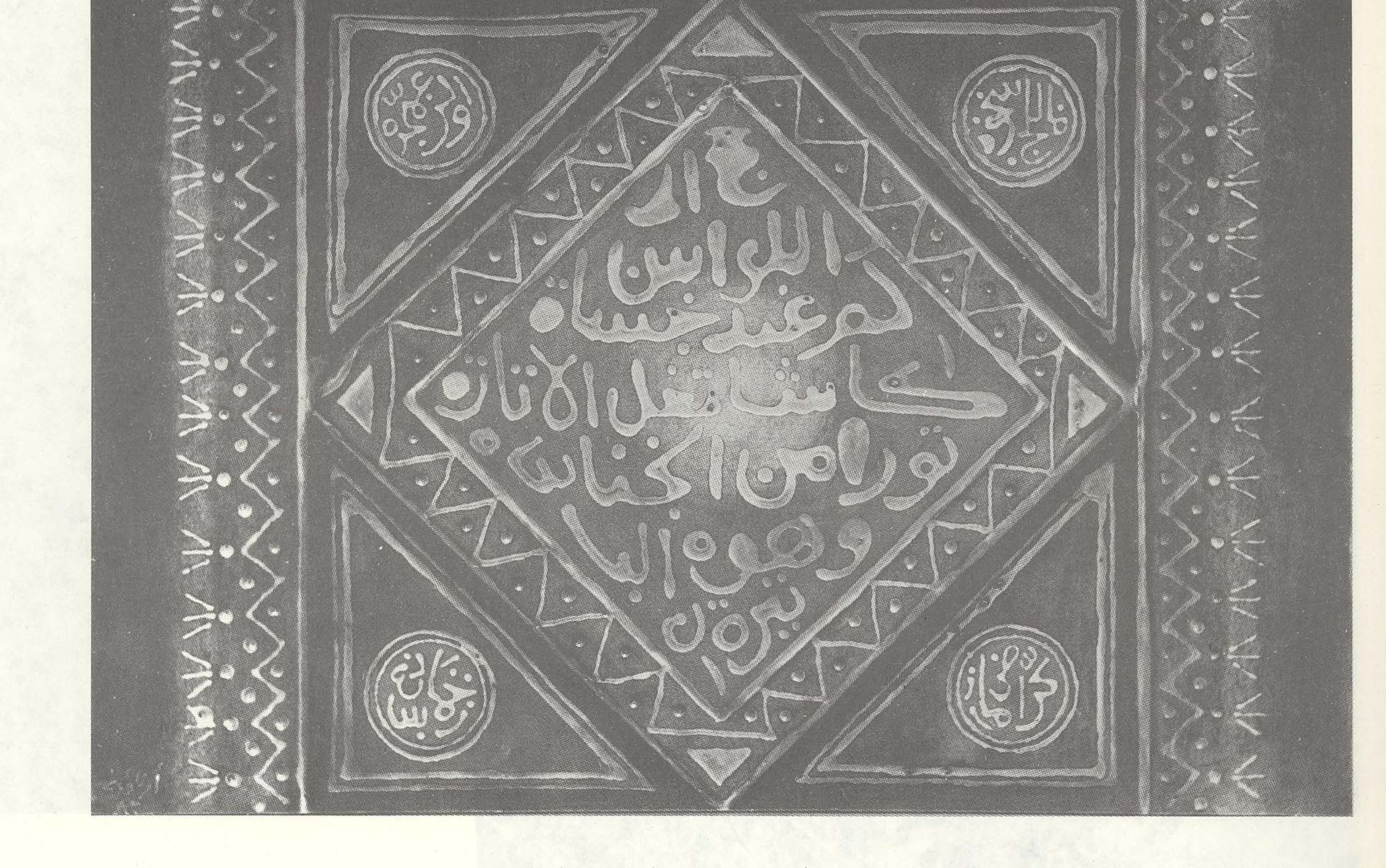


عمل رقم /٤/ عبدالقادر أرناؤوط

تمثل بداية لتجربة عمرها أكثر من ربع قرن ، [ونعني تجربته في استخدام الزخرفة والخط العربي] وتدور حول هاجس محدد نتمثله بما هو روحاني وصوفي ، وذلك رغم تنوع الاساليب التي مرت بها هذه التجربة.

ولقد أخذت تلك التجربة الاولى التي بدات عام (١٩٦١) م « معرضه الاول » مداها في أواخر الستينات ، حيث ابتعد ، (عبد القادر) عن كل ما يتعلق بما هو (تشخيصي) وصولا الى صيغة تجريدية شاعرية غنائية خالصة ، صيغة مستمدة من الكتابة العربية والزخرفة والهندسة (دوائر - مستطيلات - مربعات ... الخ) وعبر هذه العناصر استمر في الانجاز وفي تقديم مختلف المحاولات والتجارب ، فالاسلوب ليس في عناصر التعبير ، بل في معالجتها ، وطريقة استخدامها ، ودلالاتها ، ومضامينها والعوالم التي تشكلها .

وكانت اشكالية الدلالة الادبية (المعنى) للكتابة العربية المشكلة الاولى التي واجهت (عبد القادر) حين بدأ في الاعتماد - فقط - على الكتابة العربية لصياغة لوحاته (مرحلة السبعينات) ، وعاش معاناة التعبير الجمالي بمعزل عن (الادب) الى أن وجد الحل في استخدام كلمات مقروءة ، لكن لا معنى لها ، كلمة من هنا ، وكلمة من هناك ، دون أي رابط أدبي بين الكلمات ، وذلك في محاولة لدفع المتلقي للبحث في جمالية (الخط) جمالية الشكل ، جمالية اللون ،



عمل رقم /١١/ ... عبد القادر أرناؤوط

وبعيدا عن معنى الكلمات ، الا أن المشكلة ظلت قائمة ، ذلك أن المشاهد أصبح يبحث عن رابط أدبي للكلمات المقروءة ، واخيرا انتقل (عبد القادر) الى حل اخر ، الى تجريد الكلمة من معناها الادبي ، وصولات الى أشكال جديدة غير مقروءة ، وحين أثرنا معه هذه المشكلة بمناسبة معرضه الثالث (صالة الفن الحديث ـ اورنينا ـ) بدمشق ، عام ١٩٧٧ ، قال في لقاء معه اجريناه خلال فترة اقامة المعرض (أيار ـ ١٩٧٧ م) : [الكتابة العربية في لوحاتي هي عبارة عن أشكال أحرف أكثر مما هي كتابة لها معنى ، لان عقليتنا ادبية ، واذا حاولنا طرح أشياء لها معنى فالمشاهد سيترك اللون والخط والتكوين ، ويفكر بالمعنى الادبي للكتابة المطروحة في اللوحة ، ونحن من الشعوب القليلة في العالم التي تزين جدرانها بالكتابة ، وبتقاليد يمكن اعتبارها ((لوحات)) ، بالنسبة للفكر الاوربي منذ أجيال يتعامل مع اللون والخط ، ونحن منذ اجيال واجيال نتعامل مع الكتابة ، والكتابة عندنا تأخذنفس المكان الذي تأخذه اللوحة في اوربا ، ومن أجل هذا كنت احاول ان لا أكتب كلمات لها معنى ، وهذا كان يعذبني من أن أضع في اللوحة كتابة لها معنى ،) ،

وأضاف حول هذه المسألة في حديث خاص (١٩٨١ م) قلت في الكلمة التي قدم تفيها معرضي الاول عام (١٩٦١) م في صالة الفن الحديث بدمشق ، وكانت حماستي مبالغ فيها .. قلت [ان لوحاتي ليس لها أسماء ، لان الاسماء تجر المتلقي الى تفكير اخر .] .

وهكذا عمل وعلى مختلف الصعد [من تجريد الكلمة من معناها الى عدم تسمية لوحاته] ، من اجل أن يقول مايريد عبر لغة الرسم واللون ، وحتى يدفع المشاهد للبحث عن محتوى (اللوحة) عبر اللغة التشكيلية التي استوحاها من تراثنا الفني العربي القديم ، كما من جماليات الفولكلور الشعبي المعاصر [الجماليات التي تعيش بيننا] ـ على حد تعبيره ـ وحول هذه المصادر قال لنا ـ [أنا اجمع بين العناصر التي تعيش حولي ، وانا أعيش فيها ، ولا أقصد أن احكي عن التراث والمعاصرة ، لان الحكاية اصبحت (مبتذلة) لما يطرح من محاولات هشة ، انا احاول ولا ادري هل اصل لشيء أو لا أصل ، والمهم هو المحاولة اكثر من التفكير بما سيكون في مستقبل الاشياء التي اعملها ، وهي محاولة لايجاد نوع من اللغة التشكيلية لا يمكن ان يفرضها احد على آخر ، لكن ربما مجموعة

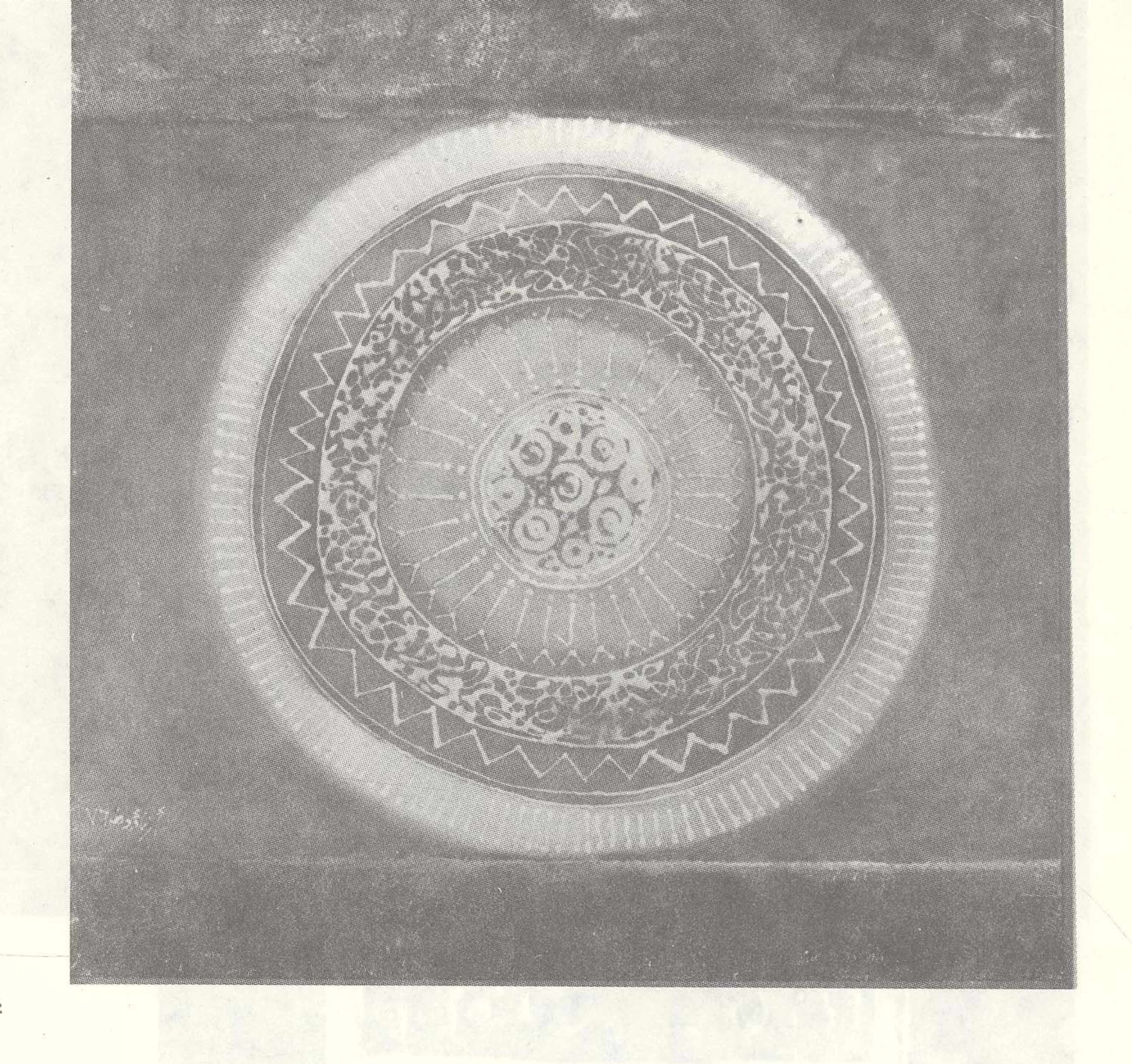


كتابة عربية .. عبدالقادر أرناؤوط

من المحاولات من هذا النوع تؤدي الى توضيح الصورة، وتحديد الهوية ، هوية ماذا يمكن أن يحدث ، اما عن العناصر التي ذكرتها انت فيمكن القول ، أن لي علاقة قوية بالكتابة واعتبر انني افيد من شيء ليس بعيدا عني ، اما الزخارف الهندسية ، فاجدها اقدر على بناء اللوحة بصورة رياضية ، والاشياء الشعبية التي تراها لا اقصدها ، لكن تحسها في بعض اللوحات .]

لكن كيف استخدم (عبد القادر) الاشكال المستوحاة من الكتابة العربية ، كيف عالجها ، وماهي العوالم التي وصل اليها ، والمضامين التي طرحها « تجربته الاخيرة »؟ حين جرد الكتابة العربية من الدلالة الادبية (المعنى) واستخدمها استخداما زخرفيا ،حافظ على روحانيتها، عفوية التعامل معها ، فأصبح يرسم اشكاله المستوحاة من الكتابة بنفس العفوية التي نمارس فيها الكتابة في حياتنا اليومية وبشيء من التلقائية ، وبذلك برزت هذه الاشكال كحضور له جذوره العضوية ، وتحاورت مع بقية عناصر اللوحة وبالتحديد العناصر الهندسية (مربع ـ مستطيل ـ دائرة .. الخ) ، واصبحت الاشكال الهندسية تشكل الخلفية ، التي يبني فوقها ، وحولها ، وعلى جوانبها ، عناصره الزخرفية المستمدة من روح الكتابة .

وكان معرضه (الثالث) في صالة اورنينا بدمشق عام (١٩٧٧) م محاولة جديدة من محاولاته المتنوعة للتعبير عن هاجسه الذاتي ، عالمه الصافي الداخلي ، وعبر نفس العناصر الآنفة الذكر ، لكن بتحقيق لوني جديد يدور حول النور كأساس للتعبير عن الاشراق ، عن حالة روحانية ، عن عمق صوفي ، وصولا الى عالم مثالي ، لكنه في منتهى الرقة والشفافية والصفاء

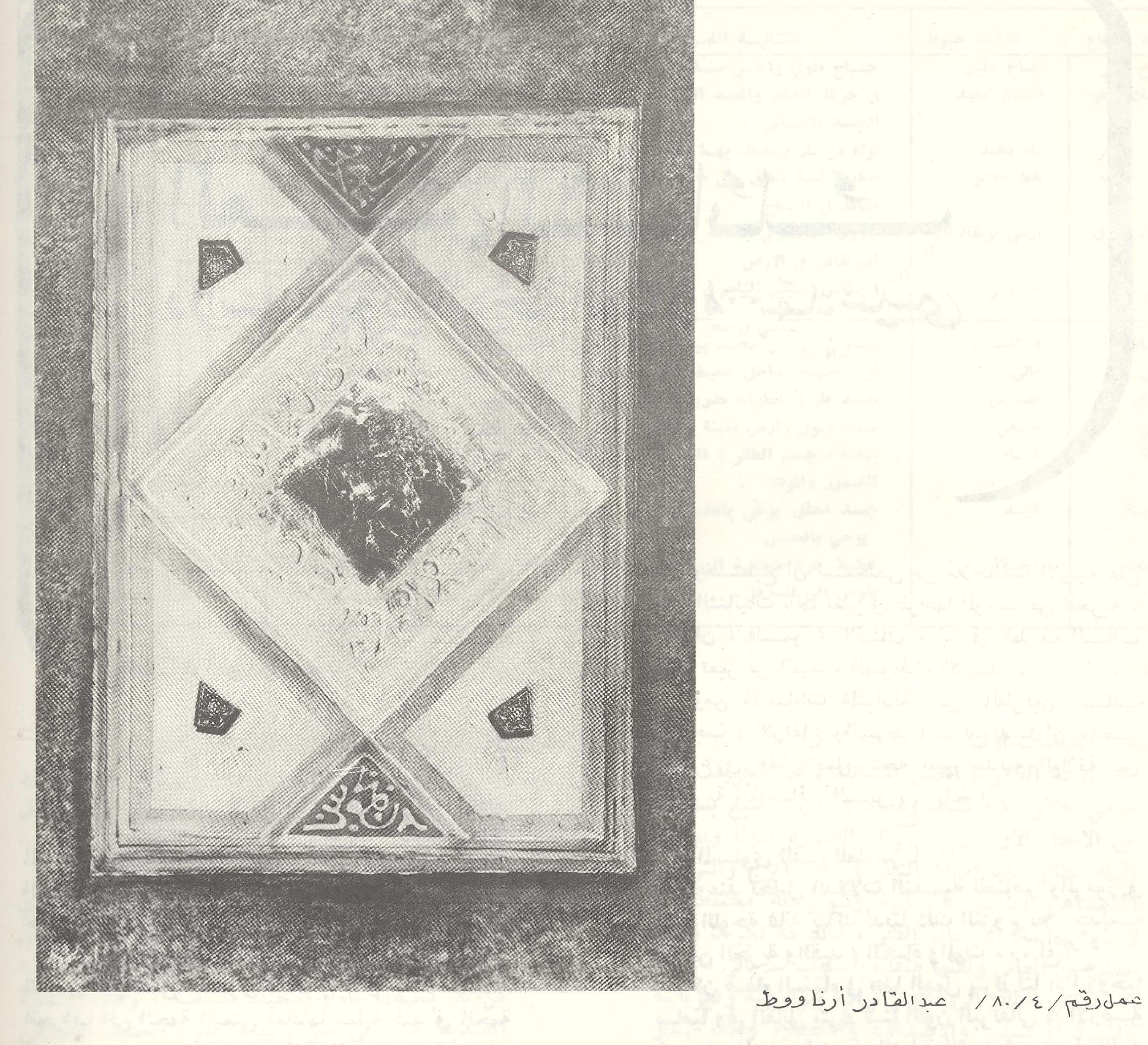


عمل رقم ٥/ عبد القادر أرناؤوط

والجمالية ، بل وصل الى التصوير الذي ينشد الذات في اكثر حالاتها شاعرية وجمالية ، فلم يعد كما في بداياته يصور بوحي من موضوع أو قضية اجتماعية ، لكنه تحول الى الذات ، الى محاولة صياغة عالم جمالي يحلم به .

وحول الجديد في ذلك المعرض قال لنا في الحوار الذي اجريناه عام (١٩٧٧) : [الاسس الاولى التي أثارت هذا المعرض هي الاهتمام بالنور من وجهة مادية وروحية ، في البداية طرحت النور من وجهة مادية ، وهذا له علاقة بالواقع ، وبعد انجاز عدة لوحات بدات اشعر بالوظيفة الروحية للنور ، ودون تشبيه كنت أحس بنوع من الاشراقية كالصوفيين ، وانا أعطي الكتابة حسا روحيا اكثر منه زخرفيا ولا افصل بين التصوير والزخرفة كما فصل النقد الاوربي ، وانا اخذت الكتابة والزخرفة ، وما أريد هو العقلانية التي توصل للاشراق ، وهناك احساسات موجودة في داخل الانسان لا يستطيع ان يعبر عنها وتبقى في نفس الانسان عبارة عن كلمات مبهمة وهذا ما وضعته في عملي .] واستمر في هذا الاتجاه الى (معرضه الاخير) في صالة الرفاه بدمشق عام ١٩٨٥ ، الذي كشف عن استمراريته في البحث الجمالي الذاتي مستخدما مختلف العناصر الحروفية والزخرفية واللون والنور كوسيلة لتحقيق عالمه الجديد الجميل وهذا ما أكده لنا حين قال : [لماذا اعيش معاناة الانسان ، وعندما اكون مع نفسي اتصور عالما احلى واجمل فأرسم لهذا العالم الذي اتصوره ، واصور بمنتهى الفرح والسعادة والنشوة ، فالرسم اعتبره نوعا من الخلاص لنفسي ، ولا اتوقع المدح او الزم من الآخرين ، فأنا اعمل اساسا لنفسي ، واظن انني ابحث عن نوع من الجمال الذي اتوقع ان يحتاج العالم اليه ، وربما لا يحتاج العالم كل عملي ، وعملي الفني هو قطعة مني ، وافترض ان يفني عملي معي ، فأنا وعملي وحياتي شيء واحد ، أنا لا اقدم عملا عظيما للانسانية ، انا اقدم عملا يريحني ..] ـ من حديث خاص مع الفنان ـ .

لن نضيف شيئاً لهذه المقولات التي تنبع من ذات (عبد القادر) .. الذات الصافية والنقية ، التي تحلم بعالم أكثر جمالية وتوازنا ورقة ، وترسمه ليريحها ويريح الناس ، أي التأكيد على البعد الجمالي وحده ،



عمل رقم / ٤ / ٨٠ / عبد القادر أرناووط

ولكننا نريد أن نؤكد حقيقة مفادها ، أن ((عبد القادر)) الباحث عن عالم جميل في لوحاته ، يخلف ويتباين مع (عبد القادر) فنان الملصق السياسي ، ولن نتحدث هنا عن الخصائص التقنية لتجربته في الملصق ، فهومعلم بلا جدال ، أثر على العديد من فناني الملصق في الحركة الفنية في (سورية) الا ان ما يهمنا هو تلك المضامين الاجتماعية والسياسية التي عالجها في ملصقات لم تتجاوزها الحركة الفنية ، وبذلك وجدنا في ملصقاته الفنان السياسي الطليعي ، الذي يكشف عن الوجه البشع للصهيونية والامبريالية الامريكية ، فيعري ويمزق الاقنعة ، وصولا الى الكشف والادانة ، والى تحريض المتلقي على المواجهة مواجهة مختلف أشكال النازية ، وهذا ما أكده حين ربط ملصقاته التي تدين الصهيونية والامبريالية الامريكية بالجذور النازية ، وبرموز الشر والقتل عبر التاريخ ، وبصياغة متميزة تصل مضامينها الى الانسان في أي مكان من هذا العالم وهكذا كشف لنا هذا الفنان عن الابعاد التعبيرية والمضامين الاجتماعية والسياسية عبر ملصقاته ، وعن الابعاد الجمالية الذاتية في لوحاته ، مؤكدا جمالية اللوحة وفاعلية الملصق .

العش الشائك

دراسة بنيوية للوحة الفنان محمد عيسى

محمد أبو زريق

كما أن هنالك تضاد آخر على مستوى الخطوط المستقيمة المتقاطعة في جسم الطائر واهليجيه الخط البيضاوي وانفلات خط الجناح العلوي والسفلي من هذا الخط البيضاوي .

وعلى صعيد الملمس هناك الشوك الخشن، والبيض الاملس ، وعلى مستوى التكوين فان هناك عملية انحراف الى الجهة اليمنى تعادلها عملية شد في الجهة اليسرى ، ومن خلال هذه التقابلات المتباينة تتجلى جدلية الثنائيات والعناصر لتحل اما بعناصر توسطية أو لتبقى بدون حل او لتحل على مستوى ثالث تضافري .

ان جسم الطائر (البيضة) يحمل دلالتين وهو كونه قابلا للحياة والتفريخ ومن ثم النمو ، أو انه قابل للضمور فالموت .

وعند دراسة جدول نسق البنية المرفق ومعاينة علاقات الارتفاع والهبوط نلاحظ هذه الثنائية في أكمل صورها من حيث انها تقوم باضاءات متبادلة فيما بينها كما تقوم كل علاقة برفد العلاقات المشابهة لها تضافرياً .

ونستطيع أن نستخلص من ملاحظاتنا الاولية على هذه الثنائيات بأنها تعبر في طرحها الموجب عن الحرية ، الطيران ، السمو ، الانبثاق ، أما في الطرف السالب فانها تعبر عن القيد ، الهبوط ، الاخماد .

ومن الاضاءات المتبادلة بين الطرفين السالب والموجب (الارتفاع والهبوط) يتأكد لدينا أن هاجس النزوع في هذا العمل يتجه نحو جدلية العلاقة بين (الحرية ، الحياة ، السمو ... الخ) .

المستوى الفني للعناصر :

وعند تحليل الدلالات النفسية للعناصر والرموز في هذه اللوحة فانه يتأكد لدينا ذلك النزوع نحو جدلية كل من الحرية والقيد ، الحياة والموت ... لخ .

ان صفاء السماء في هذا العمل يترك لنا أثرا روحيا ساميا وفي المقابل يترك فينا اللون البرتقالي في الارضية شعورا مغايرا ، ليتم في النهاية التوسط بينهما باللون البني المحايد وهذا يؤدي الى الشعور بالغربة على المستوى العقلاني والجسدي .

كذلك يصدمنا هذا الجسد العاري المغلق ، الذي يثير أو يشير الى نوازع جنسية مكبوتة انفلتت من عقال (الأنا الداخلية) عابرة الى الأنا الظاهرة مطلة على الهو ببعدها الاجتماعي، فكانت وظيفة الفنان (الأنا الظاهرة) هو هذا العري والسمو به من عالمه السفلي الى احساس اسمى ، فاحدث فيه هذا الانطواء حتى يصبح معبرا عن العذرية فكان نتيجة التفاعل على المستويات الثلاثة (الأنا) و (الأنا) و (الهو) هو هذا العري الجنسي المنطوي على عذريته بتأثير الأنا الجمعية .

جدول يبين نسق البنية للوحة الطائر (العش الشائك) للفنان محمد عيسى

علاقة ارتفاع	علاقة هبوط	الثنائية الضدية	نمط الحركة	نوع العلاقة	الترابط	المستوى
١ ـ جناح يطير	جناح مكبل	جناح علوي وآخر سفلي	صراع حركي	علاقة سلبية		الدلالي
٢ ـ انسان يطفو	انسان مقيد	في حركة الدفع والصد التي يتعرض لها الجسد الانساني	استقرار فيزيائي	علاقة توسطية		
٣ ـ نواة تنفجر	ماء يخمد	نواة من نار ويحيط بها محيط من ماء	توازن حراري	علاقة توسطية		
٤ ـ خط صاعد	خط محتو	خطوط لينة تنغلق على جسم الطائر وخط صاعد في الجناح	تشابك بصري	علاقة تضافرية		
٥ ـ سماء ازرق	أرض برتقالية	الازرق السماوي يفصله البني المحايد عن البرتقالي في الارض	انسجام لوني	علاقة توسطية		
٦ ـ ناعم	شوكي	في ملمس البيض الناعم في عش شوكي خشن	تضاد حسي	علاقة سلبية		
١ ـ انساني	لا انساني	جسد انساني في محيط بيولوجي لا انساني	تضاد وجودي	علاقة سلبية		النفسي
٢ ـ ناري	مائي	نواة ملتهبة بداخل محيط مائي بارد	توازن عاطفي	علاقة توسطية		
٣ ـ عذري	جنسي	جسد عار في انطوائه عذرية لا جنسية	قلق نفسي	علاقة تضافرية		
٤ ـ كوني	طبيعي	سماء صوفي وارض مليئة بعناصر واقعية	سكون كوني	علاقة توسطية		
٥ ـ حياة	فناء	بيضة (جسم الطائر) قابلة للحياة وقابلة للضمور والموت	ثبات فيزيولوجي	علاقة توسطية		
٦ ـ حرية	قيد	جسد محلق يوحي بالطيران وهو مقيد يوحي بالحبس	استقرار لحظي	علاقة توسطية		
٧ ـ انبعاث	انغلاق	خطوط حرة متجهة الى الخارج واخرى تغوص الى الداخل .	تداخل بصري	علاقة تضافرية		

انطباعات أولية :

لوحة الطائر (العش الشائك) هي تجريد شكلي يوحي بطائر ما مبسط ومعقد في آن ، تنبع بساطته من الايحاء الاول الذي تتركه الصورة لدينا ويصعب تقبله كطائر عند امعان النظر في هذا المزج والتركيب اللامتناهي لعناصر فيزيائية وبيولوجية مختلفة ، لا تنتمي اصلا الى عالم الطير ، فاللوحة تجريد شكلي بمعنى من المعاني ولكنها منفذة بأسلوب سيريالي .

ينتمي الطائر الى عناصر ترابية بيولوجية وفيزيائية كالشوك والبيض والاصداف والحجارة ولكنه يبدو متحولا منها الى شكل حي يحاول الانفلات من عنصره الترابي الى عنصر هوائي أسمى .

يتواجد في حيز مكاني أرضي خيالي غير واقعي وغير مالوف فهو غير محدد بقرينة تدلنا على هوية ما الامر الذي يجعلنا نعوم هذه الهوية على المستوى الانساني والكوني اذا افترضنا حسن النية لدى الفنان ولكنها هوية اغترابية على أي حال .

ومن خلال دراسة الرموز والعناصر المكونة لهذا العمل نخرج بنتائج غير متوقعة ولكنها تتساوق بنظام الامر الذي يفيدنا باكتشاف بنية هذا العمل .

المستوى الدلالي للعناصر :

تحتوي اللوحة على مجموعة من العناصر والرموز والتي يمكن أن تؤدي الى دلالات معنوية مباشرة مثل جسم الطائر ، الاجنحة ، العش ، الجسد الانساني ، الالوان ، الخطوط ... الخ .

لقد عبر الفنان عن جسم الطائر بشكل بيضاوي منقسم الى أربع مساحات متقابلة يقسمها خطان متقاطعان مستقيمان ، وفي المركز نقطة مركزية ملتهبة من نار يحيطها ماء في محيط البيضة ، وهذه الثنائية الضدية تدل على صراع بينما يقوم الجسد الانساني كنتيجة لهذا الصراع ، وفي وضع مقيد بين حركة دفع النار وصد جدار البيضة للجسد من التحليق فأصبح الجسد بشكل معلق لا يستطيع الارتفاع أو الهبوط ، وتتأكد هذه الثنائية بين الارتفاع والهبوط في حركة الجناحين احدهما محلق والآخر مقيد بالتراب ، بل ان هذه الثنائية بين التحليق والهبوط تصبح نوعا من اللاجدوى عند امعان النظر في شكل الجناح باعتباره غشاء يمكن أن يمثل جناح خفاش أو يمثل مظلة للهبوط ، وتتأكد جدلية الصراع في هذه العناصر على مستويات اللون والخط والتكوين .

فعلى مستوى اللون هناك تضاد بين لون السماء

الازرق والارض البرتقالية حيث يقوم البني بالتوسط بينهما باعتباره لونا محايدا .

اما ايماءات الجسد العاري الاخرى فيمكن الاشارة اليها برغبته في السمو والحرية بينما تتملكه قيوده وانطواءه بتأثيرات انسانية واجتماعية وفيزيائية انه يرغب في ان يكون ملاكا بينما تحكمه طبيعته الارضية فهو في حركة دفع وصد وهو نتيجة حركة النار والماء في هذا القمقم البيضاوي .

ان النواة الملتهبة في محيطها المائي تؤكد هذا الهاجس نحو النزوع للحرية بل هي تعبير عن هذه الجدلية بأبعادها وضديتها والحرية أخيرا هو في هذا الصراع الدائم بين الحرية والقيد .

اما الحركة في اللوحة فان لها أبعادا نفسية مهمة تضيف الى هذا الهاجس والنزوع فجسم الطائر يبدو غير مستقر لجلوسه على قاعدته غير المستعرضة وحركة الاجنحة التي تحاول الارتفاع به والهبوط اذ يبدو واحدهما محلقا والآخر موصقا ويتأكد ايضا ذلك من خلال غربة الطائر المكانية والتي وان احتوت على العش فانها غريبة عن دنيا الواقع .

وبالنظر الى جدول نسق البنية المرفق (رقم ١) والتدقيق في علاقات الارتفاع والهبوط تلاحظ على المستوى النفسي العلاقات الايجابية التالية : انساني، ناري ، عذري ، كوني ، حياة ، حرية ، انبعاث ،وهذه الالفاظ أو المعاني ترفد ما ذهبنا اليه من فرضيةالنزوع نحو الحرية وجدلياتها ، ويتأكد ذلك بالنظر الى العلاقات السلبية التي تقابل هذه المفردات اذ انها تحمل اضاءات متبادلة في هذه الجدلية .

ويمكننا اعادة جدولة انماط الحركة في جدول نسق البنية على الشكل التالي :

(جدول رقم ٢)

نوع الحركة	المستوى الدلالي	المستوى النفسي	المجموع
استقرار ، توازن	٣	٤	٧
صراع ، تضاد	٢	٢	٤
تداخل وتضافر	١	١	٢

(جدول رقم ٣)

كما يمكن اعادة جدولة نوع العلاقة في جدول نسق البنية على الشكل التالي :

نوع العلاقة	المستوى الدلالي	المستوى النفسي	المجموع
علاقة سلبية	٢	١	٣
علاقة توسطية	٣	٣	٦
علاقة تضافرية	١	٢	٣

فمن هذين الجدولين يتبين لدينا وجود توتر عالي المستوى في جدلية الثنائيات كما يتبين لنا ان المجاميع

التي حصل فيها استقرار وتوازن بلغت ٧

كما ان العلاقات التوسيطية بلغت ٦

وهذا يدل على وجود العدد الاكبر من الثنائيات التي تم حلها بعوامل توسطية ، وان هذا الاستقرار لم يكن نتيجة حلول جذرية ، الامر الذي يكشف لنا ان الفنان لايحمل اي جدلية ، يحاول طرحها بل هو يلجأ الى طرح حلول (توفيقية) لكي يحصل لديه التوازن والاستقرار ، اما علاقات التضاد فانها تدل على وجود قلق لدى الفنان والتي تشكل (٤) في الجدول (رقم ٢) ويرفد ذلك ان مجموع العلاقات السلبية في الجدول (٣) هو (٣) .

اما حركات التضافر والتداخل فتأخذ مجموعا أقل وهو (٢) ، والعلاقات التضافرية أيضا مجموعا أقل وهو (٣) ، وهذا يدل على أن الحلول التي توصل اليها الفنان ، والمبينة على وجود التفاعل بين الثنائيات هو الاقل ، مما يؤكد عدم تبين الفنان لايدلوجية خاصة خارج العمل ، اذن العمل يملك بنية وهذه البنية تنبع أساسا من داخله وليس للفنان أي تدخل مباشر في فرض حلوله انها تعبير عن عفوية ، أو قل تيار الوعي لديه بحيث جاءت كل العناصر على المستوى الدلالي.. والنفسي في سياق قريب .

كما ان العمل على المستويين الدلالي والنفسي يوضح العلاقة بين مستويات الانا والانا والهو ، من حيث وجود عناصر باطنية متسللة الى (الهو) من خلال (الانا الفاعلة) ، وخضوع هذه العناصر الى جدلية التفاعل بين المستويات الثلاثة ، بحيث انعكست مفاهيم الجنس المكبوتة ، مع مفاهيم القيد والحرية والتي تعبر عن (الانا العاقلة) مع مفاهيم (السمو الكونية) باعتباره يمثل (الهو) ، ولكن الهو هنا لم يكن فاعلا بالقدر المراد الا في تهذيب العري الجنسي، والم يصل به التفاعل نحو الاقتراب من (الهو) الانساني فأصبح (الهو) الكوني .

وبمقارنة المستوى النفسي والدلالي في جدول نسق البنية نلاحظ ما يلي : هناك اربع علاقات في المستوى الدلالي منطبقة مع علاقات في المستوى النفسي ، وهذا يدل على توافق المعنى الدلالي ، والتأثير النفسي في غالبية العلاقات في هذا النسق، الامر الذي يؤكد على مقدرة الفنان في اختيار رموزه المعبرة عن المستويين الدلالي والنفسي ، على أن هذا

الامر لايعد دليلا واضحا على اختيار الفنان ، وانما هو نوع من التوفيق ، الذي يمكن رد مصدره الى اللاشعور ، ويعزز هذا الافتراض ان هناك علاقتين على المستوى الدلالي ، وثلاثة على المستوى النفسي، ليس لها انطباقات تماثلها في المقابل .

ويمكننا تلخيص أنماط العلاقات على الشكل التالي من جدول : نسق البنية (رقم ١) :

علاقات توازي في جناح طائر ، انسان طاف ، نواة منبثقة .. الخ .

علاقات تضافر في تشابك الخطوط ، الجنسي العذري في الجسد ، الطبيعي الكوني . وهناك اضاءات متبادلة على المستويين النفسي والدلالي ، يتجه كله نحو تاكيد هاجس النزوع لدى الفنان نحو جدلية العلاقة بين الحرية والقيد ، وتعويم ذلك على مستويات الانا الخارجية والهو الاجتماعية او الكونية وهي بالتالي تعتبر انوار كاشفة على هذه الجدلية او هذه البنية .

ان محاولة التعرف الى انتماءات العناصر والرموز ومناخاتها يكثف الرؤية لدينا ، في اجلاء هذه البنية من حيث ارجاعها الى عناصر نارية وترابية ومائية وهوائية ، وربط ذلك بالمستوى النفسي والدلالي من جهة ، ومن حيث ربطها ايضا بمستويات الانا والأنا والهو من جهة اخرى ، ونرى ان النسق يبدو واضحا في هذا الجدول رقم (٤) .

جدول رقم (٤)

المستوى	الدلالي	النفسي
الانا العميقة	جنسي	كبت
الانا الظاهرة	عذري	اعلاء جنسي
الهوالاجتماعية	قيد	حرية

وعندما نعرف ان مركزية اللوحة تتلخص في جسم الطائر والمكون أصلا من نواة تنتمي الى عنصر ناري ، ومحيط مكون من عنصر مائي ، وجسد يتوسط بين الضدين (جسد انساني) ، انه تعبير عن التفاعل بين الماء والنار (وهما من العناصر الاربعة في نشوء الكون) ، ويبدر الجسد مستسلما لهذا التفاعل بين حركة دفع وصد بل هو نتيجة لهما وتتضح هذه العلاقة أكثر فيما ندرس مخطط اتجاه الحركة في اللوحة في الشكل (٥) حيث يمكننا تبين ما يلي :

الخطوط (آ) : تتبادل مع الخطوط (ب) وتتعاكس في الاتجاه .

الخطوط (جـ) : تقوم بدفع الكتلة الى أعلى بينما ب تقوم بسحبها الى أسفل .

الخطوط(د) : تقوم بشن حرب على كافةالاتجاهات فتدعم الخطوط (آ ، ب) ، بينما الخط (هـ) : يقوم باحتواء الخطوط (د) وصد الخطوط (حـ) أما الخط (ع) فانه يدور حول نفسه نتيجة لحركتي الخط (هـ) والخطوط (د) اذ يعبر عن حركة الجسد الانساني ، كما أن جسد الطائر هو نتيجة تفاعل التراب والهواء وهكذا يبدو أن هناك نمطا رياضيا بين ضدين بتوسطهما ثالث .

شكل رقم (٥)



الماء والنار والجسد
التراب والهواء والطائر

وهذا يدعونا الى تذكر المربع السحري للرقم (٣) بل ان هناك اغراء بدراسة العلاقة بين هذا المربع ومخطط التكوين الحركي في الشكل (٤) لما بينهما من علاقة وثيقة ولكنها ليست ملزمة على أي حال ، انظر الى المربع السحري للرقم (٣) وقان بينه وبين المخطط رقم (٥) .

المجموع	١٥	١٥	١٥	المجموع
١٥	٣	٤	٨	١٥
١٥	٧	٢	٦	١٥
١٥	٥	٩	١	١٥
المجموع	١٥	١٥	١٥	المجموع

مربع الرقم (٣) السحري

نلاحظ هنا انطباق ناقص بين النموذجين .

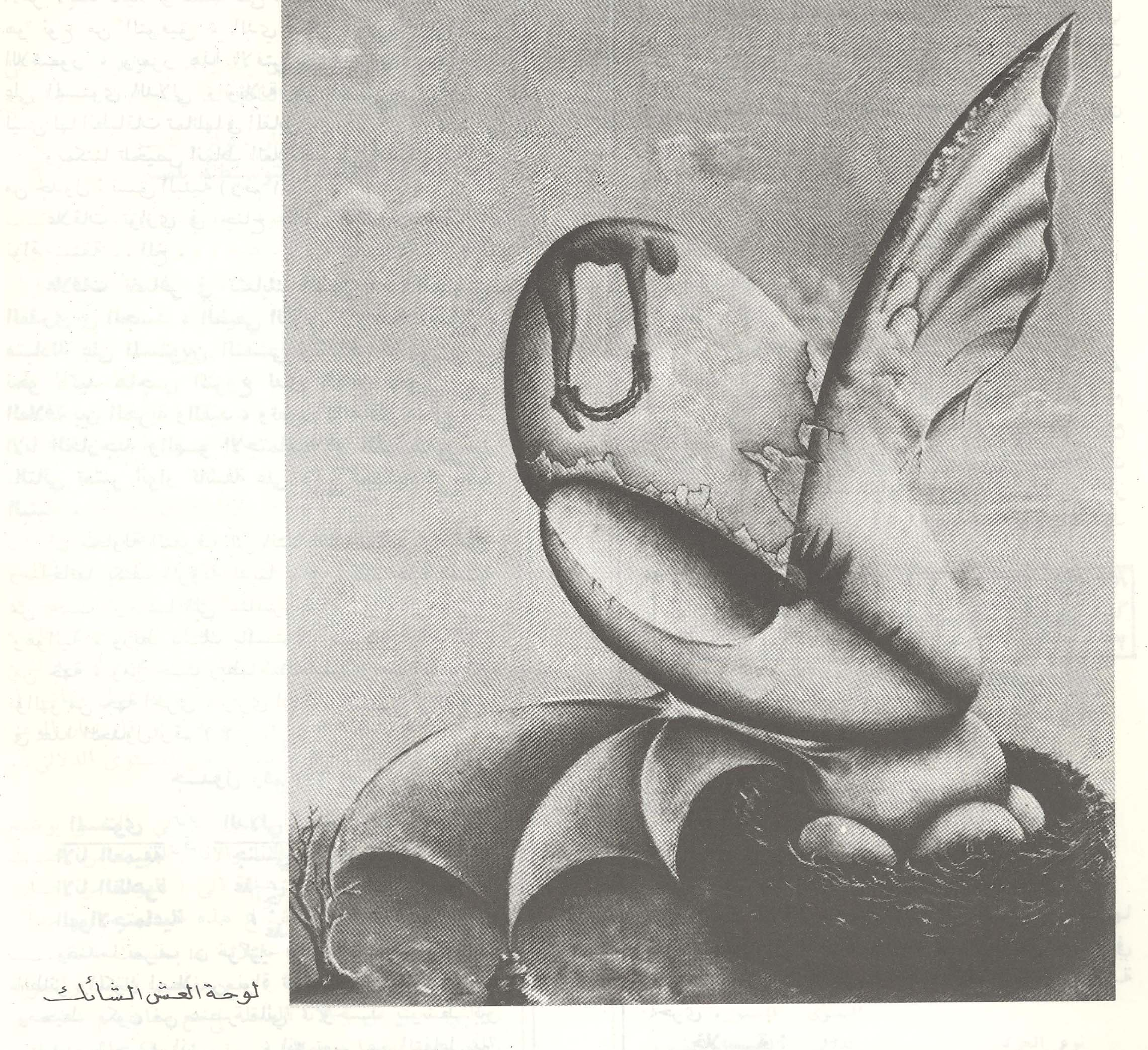
نلاحظ أن اللوحة مشدودة الى اليمين . باهمالها نقاط مهمة مثل ٧ ، ٤ ، ٣ ، ١ . وتنطبق معها في ٥ ، ٢ ، ٨ ، ٦ ، ٩ على ان هذه الامور يلزمها دراسة اخرى .

خلاصة :

ان هذه الدراسة تبين امكانيات الفهم البنيوي في تحليل العمل الفني ومن ثم الوصول الى استكناه البنية وهاجس النزوع لدى الفنان .

كما وتظهر ان اي عمل لا تنبع جماليته من خلال اجزائه على انفراد بل يكمن ذلك في بنيته والتي تعطي هذا الجزء معناه ودوره في النسق كما وتعطيه جماله بغض النظر عما اذا كان هذا الجزء جميلا ام قبيحا في حد ذاتـه .

ويتاكد ايضا ان اي دراسة انطباقية او وصفية للعمل الفني لا يمكن ان تصل بالنتائج الى ما وصلنا اليه وهذا عائد الى امكانيات النهج البنيوي في وضع



لوحة العش الشائك

العمل تحت المجهر والمشرحة وربما أيضا الفنان .

واللوحة كما نرى هي انبثاق غير محدد تمثل جدلية العلاقة بين الحياة والموت ، بين الانفلات والحرية والقيد وهي وان لم تصل الى حل هذا اللغز فقد أثارت فينا هذا السؤال .

وبدا واضحا من خلال دراسة العلاقات وانماطها ان العمل لا يحمل اية ايدولوجيا جاهزة ، انه عبارة عن اثارة نابعة من الاعماق الداخلية للفنان وتدل على وجود تيار الوعي المتدفق عند تأسيسها . ولكن الفنان أخذ من هذا التيار عند تنفيذ العمل الفني وهذاواضح من خلال العلاقات الرياضية المحسوبة على كل من الخط واللون والتكوين الامر الذي يوحي بعقلنة هذا العمـل .

تنويه ، الفنان محمد عيسى صاحب العمل مشروع التحليل : هو

ـ فنان تشكيلي اردني .

ـ درس الفن على نفسه .

ـ مؤسس في جماعة الفنانين الشباب .

ـ شارك في العديد من المعارض العربية والمحلية .

ـ حاصل على الشراع النهبي / الكويت ـ جائزة النحت الاولى ١٩٨٠ .

ـ أسلوبه سريالي رمزي في النحت او التصوير .

الفنان العربي حامد عويس

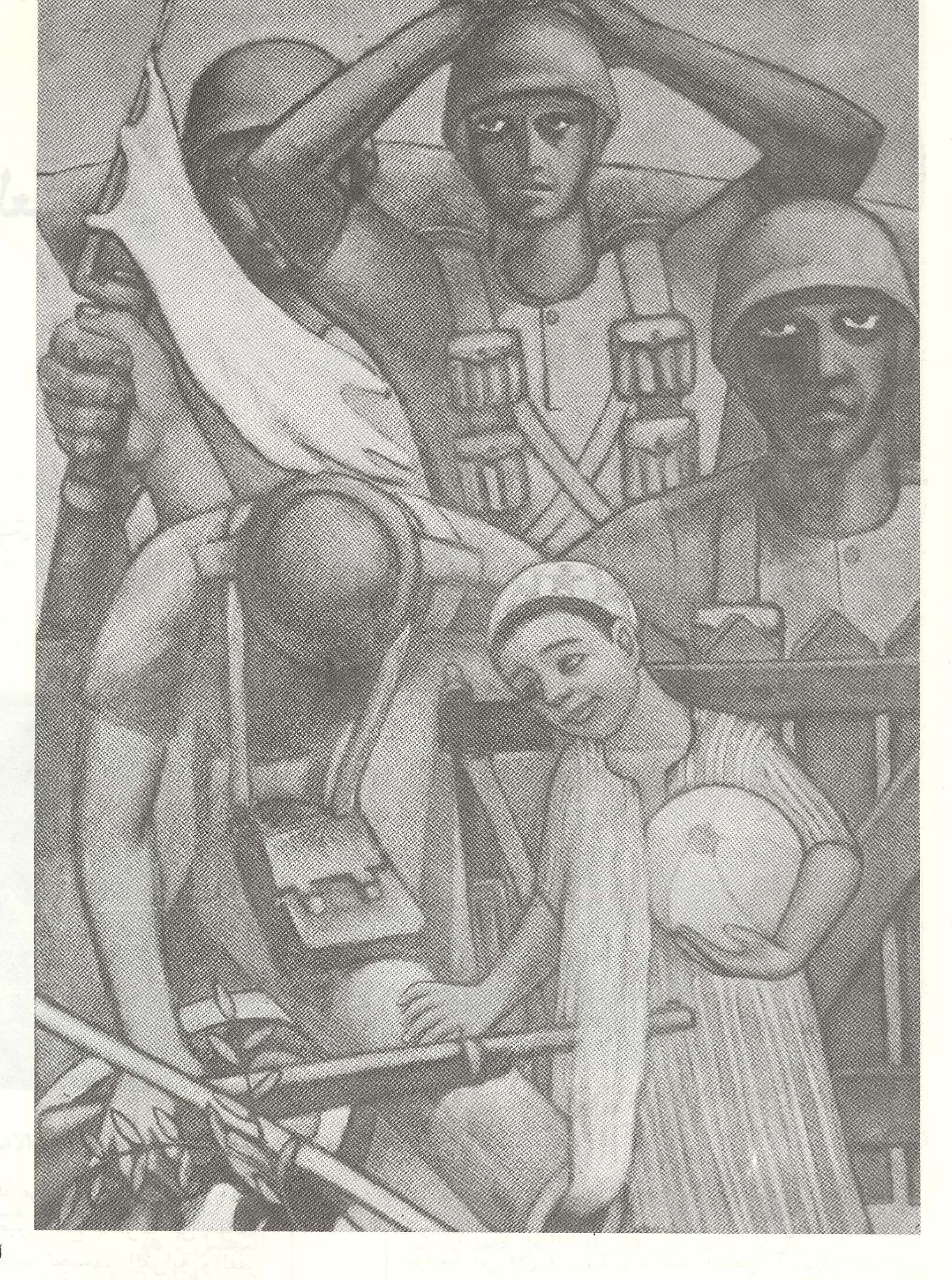
خليل صفية



الفنان : حامد عويس

ولد الفنان محمد حامد عويس في الثامن من آذار عام (١٩١٩) في قرية صغيرة تقع بالقرب من مدينة (سويف) وتضم عدة عائلات تجمعهم القرابة والفقر ومعاناة مشتركة ، هي معاناة كل القرى العربية في تلك الفترة ، أواخر الاحتلال العثماني ومطلع الاستعمار الانكليزي والفرنسي والايطالي ، الاستعمار الذي عانت منه اقطار المغرب والمشرق العربي، حيث الجهل والمرض والفقر والاستغلال وذيول الاستعمار من الاقطاع والمولاة والباشوات والمتنفذين على اختلاف اشكالهم ، وفي تلك المرحلة التي تمتد حتى أواخر الاربعينات كانت الثورات العربية ضد الاستعمار في سورية وفلسطين ومصر وليبيا والجزائر ، وكانت طلائع المثقفين من أدباء وفنانين حاربوا بأدواتهم الابداعية الاستعمار ونادوا بالعروبة ، بالوحدة والقومية ، مؤكدين على أمجاد الامة العربية وقدرتهاعبر التاريخعلى مواجهة الاستعمار والغزاة والمحتلين وصولا الى النصر ، وكانت تماثيل النحات في مصر حول (خالد بن الوليد) و (خولة بنت الازور) و (صلاح الدين الايوبي) و (طارق بن زياد) ، ومعاركنا عبر التاريخ لعربي الطويل ، تشكل دعوة لبعث هذه الامة من جديد ، وفي تلك المرحلة التاريخية الاجتماعية السياسية عاش (حامد عويس) طفولته الاولى بين الكادحين والمعذبين من فلاحين وعمال ويقال بأنه منذ طفولته كان يرسم ، يزخرف ويلون بالجص الملون ، واجهات المنازل الطينية لقريته احتفالا بالمناسبات الدينية ، ثم انتقل الى المدينة (بني سويف) التي تقع قريبا من قريته ليدرس في المدرسة الثانوية، وخلال سنوات الدراسة تكشفت موهبته المبكرة لاساتذة الرسم الذين عملوا على تشجيعه وتنمية وصقل ادواته الفنية ، وفي عام (١٩٣٩) انهى (محمد عويس) الدراسة الثانوية وانتسب الى مدرسة الفنون العليا في القاهرة ، وهناك في أحد الاحياء المتواضعة كان يقيم في منزل أحد اقاربه ، وتشير المعلومات التاريخية الى ان (محمد عويس) أمضى اسبوعا في التدريب على الرسم بالفحم ليجتاز اختبار القبول وكان ضمن (١٤) ناجحا من بين (٢٠٠) طالب خاضوا اختبار الدخول الى « كلية الفنون » المدرسة العليا للفنون .

وبعد أن انهى السنة الاولى (الاعدادية) في الكلية تخصص في قسم التصوير الزيتي ودرسه على يد أستاذه الفنان (أحمد صبري) أحد رواد الحركة الفنية في مصر ، وكان من بين الطلاب الذين اقام معهم صداقة حميمة الطالب (حسين بيكار) الذي اصبح من الفنانين المعروفين ، وفي عام (١٩٤٤) تخرج (محمد



الفلاح الصغير - حامد عويس

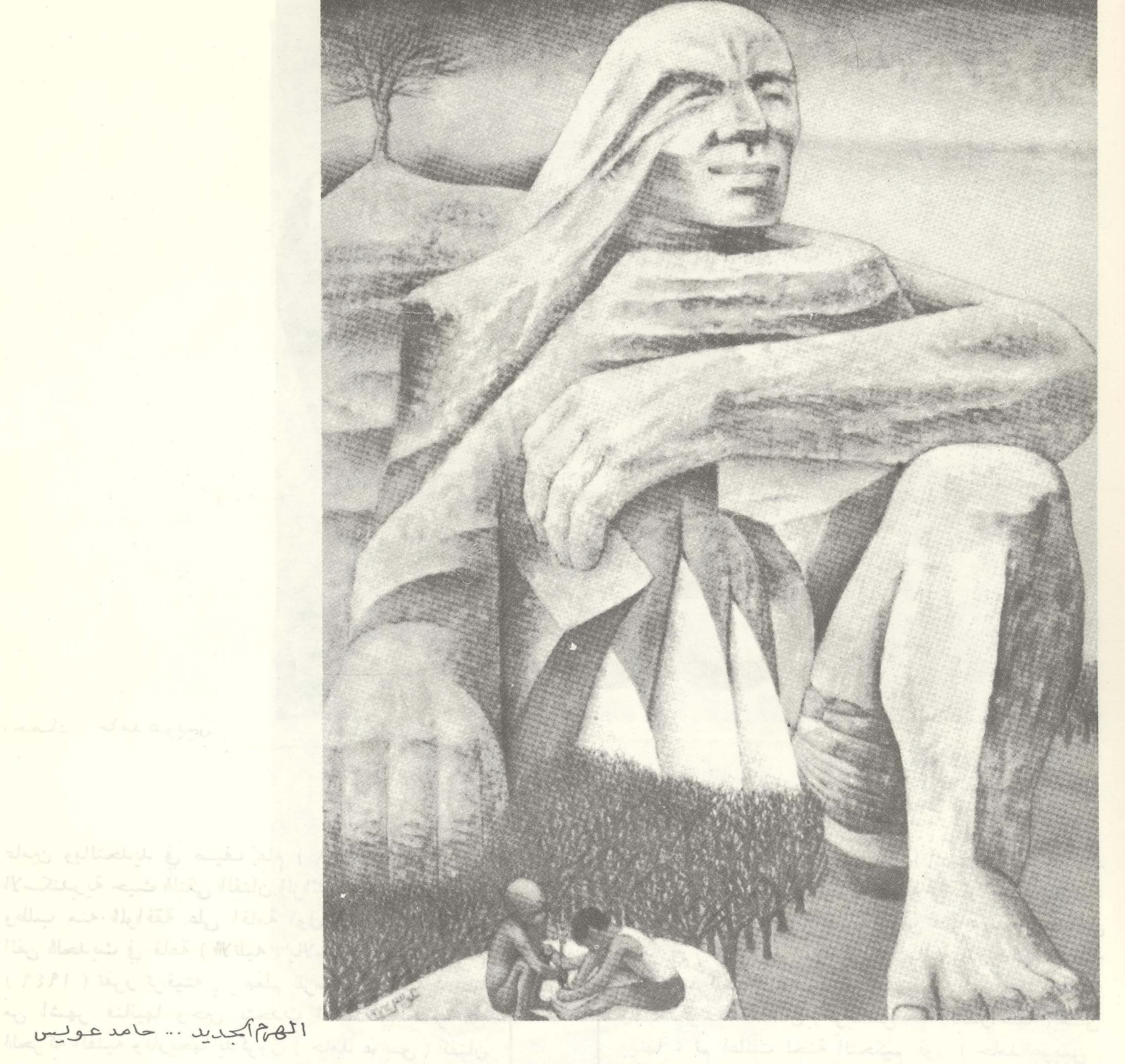
عويس) من كلية الفنون الجميلة ليعمل مدرسا للرسم في مدرسة ابتدائية ، ثم في القسم الداخلي لمعهد التربية الفنية للمعلمين وفي نفس العام انضم الى (جماعة صوت الفنان) التي أسسها النحات الكبير الفنان الراحل (جمال السجيني) عام (١٩٤٤) ومن ابرز مؤسيسها النحات (صلاح عبد الكريم) وكان شعار الجماعة ، (الفن الذي يهز وجدان الناس ويوقظ مشاعرهم) الا ان الجماعة تفرقت عام (١٩٤٦) وذلك حين سافر مؤسسها النحات (جمال السجيني) في بعثة لمتابعة الدراسة في اوربا ، وبعد عدة شهور قام (محمد عويس) مع مجموعة من الفنانين ، منهم مؤسسي جماعة صوت الفنان ، بتأسيس (جماعة الفن الحديث) ، وبعد



الحصاد .. حامد عويس

عامين وبالتحديد في صيف عام (١٩٤٨) سافر الى الاسكندرية حيث التقى الفنان الرائد (محمود سعيد) وطلب منه الموافقة على اقامة اول معرض لجماعة الفن الحديث في قاعة (الاتليه) بالاسكندرية ، وفي عام (١٩٤٩) تقرر ترقيته من معلم للرسم بمدرسة أصبح من أشهر فنانيها وحين يتحدث النقاد في مصر عن الحركة الفنية وتاريخها يذكرون (حامد عويس) كفنان من فناني (الاسكندرية) انظر كتاب (فنانو الاسكندرية) واذا كان « عويس » في بداياته قد رسم الفلاحين في قريته والقرى المحيطة لمدينة (بني سويف) والاحياء الشعبية القديمة في القاهرة (مرحلة الدراسة الاكاديمية) فقد تابع في الاسكندرية التأكيد على هاجسه الاجتماعي وعبر تصوير العمال والصيادين والبحر ، ولقد استمر (عويس) في التعبير عن هذه الموضوعات الى يومنا هذا ، وعن طريقين ، (مشاهداته اليومية) و (مخزونه البصري الانفعالي) وعبر صيغة واقعية (طبيعية) مثلت بداياته وتطورات باتجاه واقعية متميزة بالوشائج الشاعرية والتعبيرية .

وبدأت شهرته تسع منذ عام (١٩٥٦) حيث اشترك في صالون القاهرة بلوحات واقعية ترصد حياة العمال، أثارت الاعجاب فتم ترشيحه ضمن عشرة فنانين لتمثيل مصر في (جائزة جو جينهايم) العالمية ، وجاءت لجنة تحكيم فرنسية اختارت خمس لوحات من العشر ، وكانت لوحة الفنان (عويس) ، (الدراسية) من بينها ، ثم أعلنت لجنة التحكيم فوز (حامد عويس) بالجائزة العالمية عام (١٩٥٦) ومقدارها ألف دولار ، وفي عام (١٩٥٧) منح التفرغ للانتاج الفني لمدة عام واحد مع تخصيص مرسم له ، وخلال عام التفرغ كان يتقاضى راتبه دون ان يمارس تدريس الفن ، واذا اضفنا الى ذلك المرسم الذي خصص له والادوات التي توفرت بين يديه ، فهذا يعني ان (عويس) سيبدع وسينتج بغزارة ، وبالفعل كان اغزر انتاجه الواقعي طيلة حياته هو انتاج عام التفرغ ، وقل ان ننتقل الى الحديث عن ذلك الانتاج والمراحل اللاحقة له نشير الى ان المعلومات التاريخية الواردة في مقدمة هذه الدراسة هي مقال للناقد (صحي الشاروني) ، واستمر (حامد



الهرم الجديد ... حامد عويس

عويس) في صياغة لوحات مستوحاة من حياة الفلاحين والعمال الى جانب مجموعة لوحات خارجة عن دائرة هذا الموضوع الاجتماعي ، وعن اسلوبه الواقعي أيضا وهي مجموعة لوحات (سريالية) استلهمها من حرب تشرين وانتجها ما بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٥ وخلال هذه الفترة لم ينقطع عن متابعة هاجسه في تصوير العمال والفلاحين ، ويمكن ان نذكر على سبيل المثال الحصاد انتاج عام (١٩٧٤) لذلك كله نقول :

[ان تاريخ الحركة الفنية في مصر العروبة لم يشهد فنانا طليعياً كرس انتاجه اكثر من نصف قرن لتصوير العامل والفلاح وعر مختلف الظروف والمراحل التاريخيه والاجتماعية والسياسية التي عاصرها] ، وحتى نكون اكثر وضوحا نتناول مجموعة لوحات تمثل المراحل التي مر بها وكيف عاش معاناة العمال والفلاحين منذ البدايه وقام بتصوير حياتهم اليومية مؤكدا على صيغ وافعية انفرد بها في بداياته كما في بقية تجاربه ، ومن هذه اللوحات نذكر : « حراثة الارض ـ الري ـ فلاحون في القرية ـ عمال الحصاد ـ عمال « الدريسة » ـ



جلسة ... حامد عويس

سلسلة لوحات تحت عنوان ((عمال)) ـ راحة العمال عزم وعمل ـ سلسلة لوحات حول عمال البناء ـ سلسلة لوحات حول عمال المصانع : (الذهاب الى المصنع) و (العودة من المصنع) و (العمل في المصنع) و (استراحة عامل) و (صياد) و (صيادون) و (الصياد) و (البحر) و (عاملان) و (راحة) و (أي مجموعة لوحات حول صياد السمك) . مجموعة أخرى حول عمال الطرق و (عامل يقطع الحجارة بالمطرقة وآخر يعالجها لتشكل رصيف الطريق وثالث يحفر بالمعول) . الخ ..]

وتاكيدا لوعيه ان الفنان الاصيل هو الذي يعالج باستمرار الحياة من حوله ، البيئة التي يعيش فيها ، قال في حديث جرى معه في مطلع الخمسينات ـ [ان الفنان يعبر دائما عن البيئة لتي يحياها ويتأثر بها ، وبالاحداث المحيطة من ثورة اجتماعية وثقافية وفنية] وكان يقصد ثورة عام (١٩٥٣) وفي أواخر الاربعينات ومطلع الخمسينات تناول (عويس) حياة العمال من مختلف جوانبها (بانوراما الحياة اليومية للعمال) مؤكداعلى التنوع في الموضوع الواحد ، من رسم العامل وهو يذهب الى المصنع الى تصويره خلال ساعات العمل ، ثم رسمه أثناء عودته من المعل ، وخلال لحظات الاستراحة ، بمعني آخر ، أراد (عويس) منذ البداية أن يحيط بموضوعه ، هاجسه ، من شتى الجوانب ، أراد الكشف عن حياة بكاملها ، بكل متاعبها ومشكلاتها ، وعبر صيغ واقعية تكشف عن أكثر من محتوى فتارة تراه مؤكدا على العامل كقوة عمل ، كصانع حقيقي للحياة (لوحة عزم وبناء) ، اي يصور العمل كقيمة انسانية ، وتارة اخرى يرسم صلابة العامل ، وعزمه ، وقوتـه العضلية وهو يبني المنازل ويشق الطرق ويرصفها بالحجارة ، أو يصارع المعدن ويعجنه او يهوي بفأسه في الارض ليحرثها ، بساعده او بمساعدة حيواناته ((الجواميس)) ، ومثل هذه الصور تؤكد على اهمية العمل كقيمة اساسية وبالتالي أهمية العامل الذي يحرث أو يبني ، وفي مجموعة اخرى يتجه الى التأكيد على العامل ، لا المصنع ، وذلك حين يصور العمال عند شروق الشمس ، وهم يتجهون الى العمل سيرا على الاقدام وعبر شوارع خالية من الناس ، أو يصورهم وهم عائدون الى منازلهم في لحظة الغروب ، متعبين ، منهكين ، وقد خارت قواهم ، والمقارنة بين لوحة تصور ذهاب العامل عند الفجر الى العمل ولوحة اخرى تصوره اثناء عودتـه مع غياب الشمس تكشف عن الساعات الطويلة التي يقضيها اثناء العمل ، ومدى الجهد الذي يبذله ، ويتكشف لنا هنا الجهد الكبير ، استغلال العامل من قبل اصحاب المصانع حين كانت المصانع للاثرياء قبل التأميم ، أي حين كان العامل يعمل (١٢) ساعة متواصلة في المعمل كما في الارض التي يملكها الاقطاعي ليس فقط من خلال المقارنة بين لوحة تصور العمال في طريقهم الى المصنع ، وأخرى في عودتهم الى منازلهم ، بل ايضا من خلال تصويرهم بعد عودتهم ، حيث نرى العامـل مستلقيا على باب منزله وهو يعيش حالة من النوم العميق هي بلا شك نتاج الجهد الكبير الذي بذله خلال ساعات العمل الطويلة .

ولقد كشفت مختلف الرسوم الواقعية عن مسائل أخرى ذاتية ، فالى جانب تصويرالفنان لحياة العامل والكشف عن معاناته ، والتأكيد على استغلاله من رب



المعركة ... حامد عويس

العمل ، عبر تعابير الوجوه الحزينة المتعبة ، نرى في بعض اللوحات ماهو جمالي ، ويكشف في النتيجة عن بحثه وعشق (عويس) للعمال ، بحيث تمثل بعض اللوحات مزيجا من الجمال والمعاناة ، وتأكيدا على طبقة اجتماعية تعطي اضعاف ما تأخذه ..

ففي لوحة (الذهاب الى المصنع) تطالعنا مجموعة من العمال تمشي في وسط الطريق الخالية من الناس عبر العمال ،وفي لحظات الفجر الاولى ، وتتجه الى المصنع، ونقرأ في صفحات الوجوه ، في التعبير المتنوع في الوجوه كما في حركات الايدي معاناة ذهابهم الى المصنع سيرا على الاقدام ونرى البؤس في الوجوه ، وفي أيام البرد القارس وفي لوحة (عمال البناء) يحس المتلقي انه امام مكان اشبه بخلية نحل تعمل ، هنا مجموعة من العمال تحمل الحجارة على ظهرها ، وتصعد بها السلالم

الخشبية ، وهناك مجموعة اخرى تجبل الحصى والاسمنت ، ومجموعة ثالثة تكسر الحجارة بالمطارق الحديدية ، والبناء يشيد بالتدريج ، من الاساس الى طوابقه العليا ، وكل ذلك بأدوات يدوية بسيطة (بدائية) تزيد من حجم التعب والجهد والعناء الذي يبذله العامل ، وفي لوحة (راحة العمال) نرى مجموعة من العمال ، وقد افترشوا الارض المنثورة بالحصى واسندوا رؤوسهم الى الحجارة التي استخدموها كوسائد ، وقد غطوا في نوم عميق ، ومثل هذا المشهد كما أشرنا هو نتيجة حتمية للجهد الكبير الذي بذلوه خلال ساعات العمل المتواصل .

ومن المؤكد ان هذا التصوير الواقعي الدقيق لتفاصيل حياة العمال لا يمكن ان يتكشف لفنان يعيش وينتج داخل رسمه ، أي بعيدا عن معايشة الموضوع ، بل يتحقق لفنان عايش العمال في دقائق حياتهم اليومية ، واذا اضفنا الى ذلك خلفية الفنان ، ابن القرية التي ولد فيها عام (١٩١٩) م ، وابن الفلاح والفلاحة ، ابن العمال والفلاحين في زمن الاستعمار والاقطاع والاستغلال ، واستمراريته في تصوير العمال والفلاحين ، فهذا يعني شيئا هاما بالنسبة لنا ، وهو ان المحرض للتعبير عن ذلك الواقع الانساني ، عن طبقة اجتماعية محددة ، هو نتاج معايشة للموضوع ، ونتاج رؤية ترتكز بلا جدال الى موقف اجتماعي واضح ، لذلك كله كانت لوحاته الواقعية تتسم برؤية مادية حركية لا مثالية أو سياحية .

وعبر اقامته الطويلة في (الاسكندرية) ومازال يعيش فيها ، اتجه الى البحر ليعيش حياة صيادي السمك في صراعهم مع (الاسطة) صاحب الزوارق ، وصراعهم مع البحر والامواج وليصور مجموعة لوحات مستوحاة من حياة العمال ، صيادي السمك ، ومن اشهرها لوحة تحت عنوان (صيد السمك بالاسكندرية) والتي لا تنفصل كرؤية ومضمون وجمالية عن بقية اعماله حول عمال الحصاد وعمال البناء وعمال المصانع ، ومازالت هذه المصادر الواقعية (العمال والفلاحين) محور موضوعاته الى يومنا هذا ، وهنا نشير الى الجانب الطليعي في تجربته وفي مرحلته ، أي تصوير الطبقة العاملة والكشف عن حياتها اليومية ، معاناتها في مرحلة كان الفن يدور حول موضوعات أخرى ، مناظر خاوية ، ووجوه ، وطبيعة صامتة ــ مناطق أثرية ، الخ . وصحيح ان موضوع العامل والفلاح قد ظهر في نتاج الرواد الاوائل للحركة الفنية في مصر ، ومنذ مطلع هذا القرن ، الا ان العديد من التجارب التي عالجت العمال والفلاحين قد صورتهم برؤية سياحية ، والاستثناءات معدودة ، ولذلك كله نعتبر ان (حامد عويس) واحد من مجموعة محدودة من الرواد الطليعيين ، في مرحلتهم وبكل ما تحمله كلمة (طليعي) من معنى ، ولقد استمر (عويس) في تطوير واقعيته التي مازال حافظا لها الى الآن باستثناء عدة لوحات (سريالية ــ رمزية) صورها مابين عامي « ١٩٧٣ م ــ ١٩٧٥ م » وبوحي من حرب تشرين ، واذا كانت هذه اللوحات ذات الموضوع القومي قد بدلت اسلوبه من (واقعي) الى (سريالي ــ رمزي) ، فثمة صلة فكرية ، وثمة رؤية تجمع بينها وبين لوحاته حول العمال والفلاحين ، فماذا عن هذه العلاقة ؟

حين صور « حامد عويس » لوحاته حول حرب تشرين أكد على المقاتل الذي صنع النصر بدمه ، بجراحه ، وعبر الشهداء الذين حطموا خط (بارليف) ولم يقف عنده هذه الصور في تصوير الجنود من عامة الناس ، أي ابناء الطبقة الكادحة ، بل صور الجندي الى جانب الفلاح والعامل ، ووصل في بعض لوحاته الى دمج الجندي المقاتل بالفلاح في شكل اسطوري ، هو مزيج من الجندي والفلاح ، ففي لوحة تحت عنوان (٦ تشرين ١٩٧٣ م) (وبالمناسبة اللوحة من مجموعة الفنان الخاصة التي رفض ان يبيعها) ، صور الجندي كمارد لرجل اسطوري وهو يمسك بيده اليمنى منجل الحصاد وباليد الاخرى (الشوكة ــ المذراة) ، وبذلك اكد من جديد على انتماء الجندي لطبقة العمال والفلاحين ، ولهذا التأكيد ، أو لنقل لهذه الرؤية جذورها القديمة التي تعود الى عام (١٩٥٦) م ، حيث صور لوحة مستوحاة من العدوان الثلاثي على (مصر) وانتصار الشعب وتحت عنوان (الانتصار ــ انتاج عام ١٩٥٦ م) مؤكدا على العامل والفلاح ومن الجدير بالذكر ان العديد من لوحاته حول العمال مقتناة من قبل متاحف العالم ، وخاصة متاحف البلدان الاشتراكية ، التي زارها وعرض اعماله في صالاتها ، عبر دعوات خاصة لاقامة معرض فردي أو عبر مشاركته في المعارض العالمية ، ومع كل ذلك تجاهل النقاد في مصر وغيرها من الاقطار العربية تجربة (عويس) والاستثناءات محدودة جدا (مقال صغير ، صورة لوحة ضمن كتاب أو جملة في بحث مطول) والمقال الطويل نسبيا هو مقال الناقد (صبحي الشاروني) الذي دار حول تجربة (عويس) الحياتية والفنية أما كتاب فنانو الاسكندرية فقد نشر مؤلفه عدة صور للوحات الفنان مع نصف صفحة هي معلومات عن حياته ، اين ولد ودرس وتخرج والمعارض التي شارك فيها والجوائز التي حاز عليها والبلدان التي زارها ، ودون اشارة في بعيد او قريب الى تجربته الفنية ، ورغم ذلك يبقى (حامد عويس) ــ من وجهة نظرنا النقدية ــ من ابرز رواد الواقعية في الحركة الفنية في مصر ، وصاحب الرؤية الاجتماعية ، والموقف الطليعي ، والانجاز الجمالي التعبيري المتميز .

أثر الصورة التشكيلية في شعر الحداثة في سورية

عبد الله عساف

ونظرة سريعة الى الفترة الممتدة بين بدايات الحداثة ويومنا هذا تكشف عن تقارب شديد بين الشاعر وبين الفنان التشكيلي ، ومن ثم بين الصورة الشعرية واللوحة التشكيلية ، ولعل هذا التقارب يشكل ـ بنظرنا ـ ظاهرة تستوجب التناول وتستوجب الدراسة .

وسنحاول في بحثنا هذا أن نكشف عن أثر اللوحة التشكيلية في الصورة الشعرية في شعر الحداثة في سورية الذي هو جزء لا يتجزأ من شعر الحداثة العربي.

مدخل :

تتكون الصورة الفنية من خمسة عناصر أساسية هي : الفكر والواقع والشعور واللا شعور والخيال ، ويمكن أن تعرف بأنها ذلك التشكيل الزماني (الادب والموسيقا) أو المكاني (الفنون التشكيلية) الذي يحتوي تجربة الفنان من فكر وشعور ولا شعور ، متفاعلة مع عناصر الواقع المحسوس ، ويقوم الخيال على توحيدها وصهرها صهراً جيداً ، بحيث تفقد تلك العناصر ملامحها المبدئية وتخرج في هيئة جديدة هي الصورة الفنية .

وتتميز الصورة الشعرية من الصورة في الفنون الاخرى بالغموض لا الوضوح ، وهي تعتمد على التكثيف والتركيز وتبتعد عن التفصيل ، وهي كلية ، بمعنى أنها لا تهتم بالجزئيات التي تهتم بها القصة أو الرواية أو المسرح من وصف لشخصية أو اهتمام بمشهد عرضي ، وهي غالبا ما تحتوي شعورا واحدا ، هو الشعور الشاعر ، كما أنها ـ في معظم حالاتها ـ تجمع بين المتباعدات وتوحد بين المتناقضات ، وهي تعتمد الكشف والتبصر والرؤيا ، كما أنها تتميز بمقدرتها على الخلق سواء أكان هذا الخلق على مستوى الرؤيا ؛ أي خلق عالم معادل للواقع ، أم على مستوى اللغة ، حيث تكشف عن علاقات جديدة بين الكلمات والتراكيب .

الصورة الشعرية والفنون التشكيلية

بدأ الفن حياته مع بداية وجود الانسان على الارض، ولعل أول لوحة فنية رسمها الانسان كانت حينما وضع كفه المصبوغة بدم القربان على جدار الكهف فنتج عن ذلك لوحة عليها كف تشبه كف الانسان .

لقد تطور الفن مع تطور الانسان ، وكان في كل مرحلة من مراحل تطوره يعبر عن تصوراته وأحاسيسه ومخاوفه وأفراحه ، سواء أكان ذلك بالكلمة ، أم بالريشة ، أم بالصوت، أم بالرقص، أم بالنحت ..الخ. أم بالنحت .. الخ .

ومع هذا التطور الذي فرضته طبيعة التقدم الحضاري وتقدم الانسان ـ بدأت الفنون تستقل عن بعضها ، وبدأ كل فن منها ينمو ، ويتطور ، حتى اصبحت له أصوله ، وقواعده ، وتوجهاته التي يعرف بها ، وقد تطور النقد مع تطور الفنون وانتقل من طور الانطباع الى طور الدرس والتحليل والتقييم ، وأصبح لكل فن نقد خاص به ، وقد وضعت في هذا النقد أصول النوع ومناهجه وتوجهاته .

وعودة سريعة الى الافكار الفلسفية والآراء النقدية عبر التاريخ الانساني نجد عدة اتجاهات في تصنيف الفن :

ـ **فبعضها انطلق من الزمن ، وبعضها انطلق من**

طبيعة مواد الفنون ، وبعضها انطلق من غاية العمل الفني . وعلى أساس تصنيف الاتجاه الاول نجد ما يلي : فن العصر البدائي ، فن الحضارات القديمة ، فن العصور الوسطى ، فن عصر النهضة والباروك ، فن الروكوكو ، الكلاسيكية ، الرومانتيكية ، الواقعية ، الطبيعية ، التجريدية ، التكعيبية ، الدادائية ، السريالية ، الفن للفن ، الواقعية الاشتراكية . وعلى أساس التصنيف الثاني الذي انطلق من طبيعة مواد الفنون ، نجد أنها تقسم الى قسمين : فنون زمانية ، وفنون مكانية ، فأما الفنون الزمانية فهي : الفن الموسيقى والفنون التي تتعامل بالكلمة . وأما الفنون المكانية فهي التي تأخذ حيزا في المكان ، وتنطلق منه وتقوم أساسا عليه ، وتقدم الزمان بوساطة المكان (١) ، وهي ما سميت بالفنون التشكيلية وهي : فن الرسم ، وفن النحت وفن العمارة ، وفن الزخرفة . وقد قسمت الفنون أيضا تقسيما يتبع الغاية . فقسم من الفلاسفة والنقاد ذهب الى أن الفن الحقيقي هو الذي ينطلق من اللعب ، ويبنى أساسا عليه ، وذلك ليحقق اللعب والترفيه للمتلقي والمبدع بآن واحد (٢) . وقسم آخر ذهب الى أن الفن يجب أن يتسلح بغاية نفعية تخدم المجتمع وتسعى الى تطويره ، ويجب أن يكون قوة فعالة في تقدم الانسان (٣) .

يلاحظ من استعراضنا السابق مدى تقارب الفنون من بعضها ، ومدى التواصل الذي تم بينهما ، ولا زال مستمرا ، ويمكن - على هذا الاساس - أن نقول : اننا يمكن أن نجد أثر فن التصوير الزيتي في فن القصة ، وأثر فن المسرح في فن الرواية ، وأثر فن الزخرفة في فن التصوير الزيتي ... الخ .

وأما الشعر فيتميز عن الفنون جميعا ، فهو - اضافة الى أنه يحمل خصوصيته في ذاته كأي فن من الفنون - يحتوي على قدر كبير من سمات هذه الفنون . يقول بيلينسكي : **إن [الشعر يمثل في ذاته كل عناصر الفنون الاخرى ، يستخدم كافة الوسائل والامكانات المتاحة للفنون الاخرى بشكل متفاوت ، يشكل الشعر كلية الفن ويجمع في ذاته كل جوانبه] (٤) .**

والشعر يعد بالنسبة للمسرح روحه ، فقد بدأ المسرح بداية شعرية واستمر عصورا طويلة يرافقه ، والذي يتصفح شعر الحداثة العربي يجد أن المسرح يشكل أسلوبا أساسيا من أساليب كتابة القصيدة .

فنحن نجد مسرحيات شعرية كاملة (٥) ، ونجد قصائد طويلة بنيت على حواريات مسرحية (٦) ، ونجد كذلك بعض القصائد التي بنيت بناء مسرحيا (٧) ، ونجد صورا شعرية ركبت على أساس مسرحي (٨) . ولا يهمنا هنا إن كان الشعراء العرب المحدثون قد وفقوا في رفع شعرهم الذي كتبوه بأسلوب المسرح الى مستوى المسرح الحقيقي أم لا ، إن الذي يهمنا هنا هو التأكيد على ظاهرة التلاحم بين المسرح وبين شعر الحداثة .

والشعر يعد بالنسبة للفن الموسيقي صديقا حميما ، ولعل (أهم المنابع المشتركة - بينهما - الايقاع والايحاء) (٩) . والى اليوم لم ينته الخلاف بين أنصار القديم الذين يلحون على ضرورة وجود الاوزان الخليلية ويعدونها أساسا من الاسس الجوهرية في الشعر ، وبين أنصار مذهب الحداثة الذين يصرون على القول : إن الوزن الخارجي - ويقصدون الاوزان الخليلية - ليس كل شيء ، ولكنهم مقابل ذلك يقرون بأهمية الايقاع في القصيدة ومقدرته على الايحاء والتأثير ويعدونه البديل عن الوزن الخليلي ، وعلى هذا الاساس فالشعر [ينطوي عكس الفنون جميعها على سمة خاصة فريدة في نوعها ، تلك أن صوت الكلمة التي يتخذ منها أداة - سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أم غير مباشرة - ليس الصوت باعتباره كذلك - كما هو الحال في الموسيقا ، وانما هو الصوت وما يشير اليه ؛ أي الكلمة ودلالاتها معا] (١٠) .

ولو حاولنا النظر في الصلة بين فن الشعر والفن التشكيلي لوجدنا أنهما يتلقيان في نقاط كثيرة ، وربما كانت هذه النقاط سببا كافيا في تبادل التأثير بينهما .

فالشاعر والفنان التشكيلي يقدمان الاحاسيس والافكار في صور ؛ أي إنهما يفكران في صور ، وقد كانت هذه الفكرة - فكرة ارتباط الشعر بالرسم عن طريق تقديم المعنى مصورا - سائدة منذ القديم . فـ « سيمونيدس » الاغريقي - الذي عاش قبل أرسطو - قال : **[الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت] (١١)**، وعبد القاهر الجرجاني كان يرى أن الشعر والرسم **(يتفقان في طريقة تقديم المعنى ، وطريقة تشكيله ، وتأثيره في نفس المتلقي ، ويلح على أن روعة الشعر ترتد الى التصوير وتجسيم الافكار والمشاعر الوجدانية في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها) (١٢)** . ولعل الشيء الذي يمنع الرسم والشعر التأثير والاستمرار هو الصورة الفنية ، لان هذه **(الصورة وحدها هي التي تجعل من ابداع الشاعر أو الرسام أثرا فنيا) (١٣) .**

وقد قارن الناقد العربي القديم حازم القرطاجني بين الشعر والرسم ووجد أنهما يلتقيان في ثلاثة أسس هي : (أولا - : ان كلا من الشاعر والرسام يقدم الواقع تقديما حسيا ، وان كان الرسام يتوسل بالالوان والظلال المباشرة ، والشاعر باللغة أو الصورة ، فكلاهما يصور الواقع ويخيله للمتلقي كأنه محسوس ومنظور اليه .

ثانيا - : ان كليهما يطمح الى أن يحقق ماستطيع من التناسب والتآلف بين معطيات مادته .

ثالثا - : ان كلا من الشاعر والرسام - **بطريقته**



محمد غنوم ... كتابة عربية

في تشكيل مادته – يؤثر في المتلقي ، ويهدف الى ايقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم)(١٤) .

ولو عدنا الى الوراء قليلا لوجدنا أن الشعراء والفنانين كانوا يتبادلون (الاراء ، ومحاولات البحث عن الصيغ الفنية الجديدة ، الشعرية والتشكيلية ، واشترك الفنانون مع الشعراء في تأسيس المدارس الفنية الكبيرة ودافعوا عن اهدافها ، حتى اننا نجد شعرا تكعيبيا كالفن وشعرا ميتا فيزيقيا وتعبيريا ودادائيا وتجريديا وواقعيا اشتراكيا ، بحيث نحس بأن ترابط الشعر والفن التشكيلي كان عميقا)(١٥) .

من خلال استعراضنا السابق نجد أن أهم عنصرين رافقا الشعر وأثرا فيه هما الموسيقا والرسم ، وأن هذين العنصرين (التصويري والموسيقي ، المكاني والزماني ، المتأني والمتعاقب ، البصري والسمعي متلازمان معا في فن الشعر ، ولا يمكن فصم أحدهما عن الآخر)(١٦) .

– ٢ –

أثر اللوحة في الصورة الشعرية

أولا – مما تتميز به اللوحة التشكيلية التكامل في المشهد ، فلو نظرنا الى لوحة ما ، فاننا نجد فيها مايلي:

– الاطار الذي يسيج اللوحة ، وهو يتكون من أربع زوايا ، قد تكون متساوية فتأتي اللوحة على شكل مربع ، وقد لاتكون متساوية فتأتي على شكل مستطيل، أي يكون كل طرفين فيها متساويين . وهذان الشكلان هما السائدان في لوحات الرسم .

– الخلفية : لكل لوحة تشكيلية خلفية يقوم الفنان بتلوينها بحيث تتناسب مع المشهد المرسوم داخل

غسان سباعي ... القنص

اللوحـة .

ــ المشهد ذاته . وغالبا ما يكون هـذا المشهـد متكاملا ، ولا يمكن الدخول الى عالمه الا اذا نظر اليـه نظرة شمولية ، أي لا يمكن أن ننظر الى الزاوية الشمالية العلوية وحدها ، لانها لا تشكل الا جزءا من اللوحة ومن ثم لا تشكل الا جزءا من المشهد ، فالمشهد في اللوحة يبدأ من احدى الزوايا ، أو منتصف المشهد ، أي انه يبدأ من نقطة ما على اللوحة ، ثم يبدأ بالاتساع ليشملها كلها . واللوحة تعني التكامل .

جمعنا : الاطار الذي يسيج اللوحة ، والخلفية التي تظهر خلفها ، والمشهد المرسوم داخلها ــ وهـو بطبيعة الحال متكامل ــ فاننا نحصل على لوحة متكاملة محددة معلومة مرئية ، ومن ثم على مشهد محدد معلوم مرئـي .

والذي يقرأ شعر الحداثة في سورية يلاحظ ان ظاهرة التكامل في المشهد واضحـة ، وتلفت النظر . الشاعر يقدم مشهدا . يبدؤه بنقطة ويختمه بأخرى . ولا يمكن للقارىء ان يستوعب المشهد الا اذا نظر اليـه نظرة شمولية .

وقد رأينا أن بعض الصور الشعرية تمتلك بداية ونهاية ، واطرافا وخلفيـة ، وحين نتوقف في منتصف المشهد مثلا لن نظفر بموقف الشاعر كاملا ، لان المشهد

سيبقى ناقصا ، مثله مثل اللوحة التشكيلية التي يحصر المشاهد نظره في زاوية من زواياها .

يقول ممدوح عدوان في قصيدة « استكشافات عربية ـ مقطوعة الغريب » :

قاتل حتى ظلَّ وحده
قاتل حتى النبضة الاخيرة
مدافعاً عن قرية صغيرة
أحبَّهـا
ولم يَعرف منهـا
غير طعم الأرض والسما
وما رأى من قبل فيها حجرا
قاتل خطوةً فخطوةً
وطلقةً ، فطلقةً
وهو يعود القهقرى
يمد كفه فلا ير ىلظهره جدار
وحينما هوم رفاقه
وضاق حوله الحصار
ولم يجد لظهره جدار
أسند ظهره الى ذراعه
ثـم ارتمى
وفمه معبأ دما
وفوق وجهه تراكم الغبار(١٧) .

انه رجل قوي أحب قريته كثيرا ، وحينما داهمها الغزاة ، وقف صامدا على ابوابها ، يدافع عنها بكل ما يملك ، وحينما استشهد رفاقه لم يهرب ولم يجبن، وانما بقي في المواجهة ، لكنه بدأ ـ فيما بعد ـ يتراجع الى الخلف لان اعداءه كثر . وفجـأة يصطدم ظهره بجدار . فالجدار من ورائه والغزاة من أمامه . وعندما اصيب وجرح ، وضع يده وراء ظهره ليسنده كليها ، وحينما اشتد عليه الجرح ، غامت الدنيا بعينيه وبدأ يتهاوى شيئا فشيئا ، حتى وقع على الارض بينما اختلط الغبار بالدم الذي سال من فمه .

قدم الشاعر صورة واقعية جسد من خلالها موقفا بطوليا لرجل عربي دافع عن قريته . ولو حاولنا الآن أن نجسد هـذه الصورة الشعرية في لوحة تشكيلية لوجدنا مايلي :

في مكان ما من اللوحة تتراءى امامنا قرية عربية: بيوت طينية متفرقة ، وشوارع ترابية ... وفي جهة من جهات القرية يرى مجموعة من الرجال المصابين ، ووراءهم رجل يسند ظهره على جدار ، يلاحظ عليه أثر المقاومة الشديدة ، وتظهر بقعات الدم على ثيابه ، ويلاحظ أن مصدر الدم هو فمه . وفي الطرف المقابل هناك مجموعة من الغزاة المتوحشين الذين ينتشرون امامه وحوله .

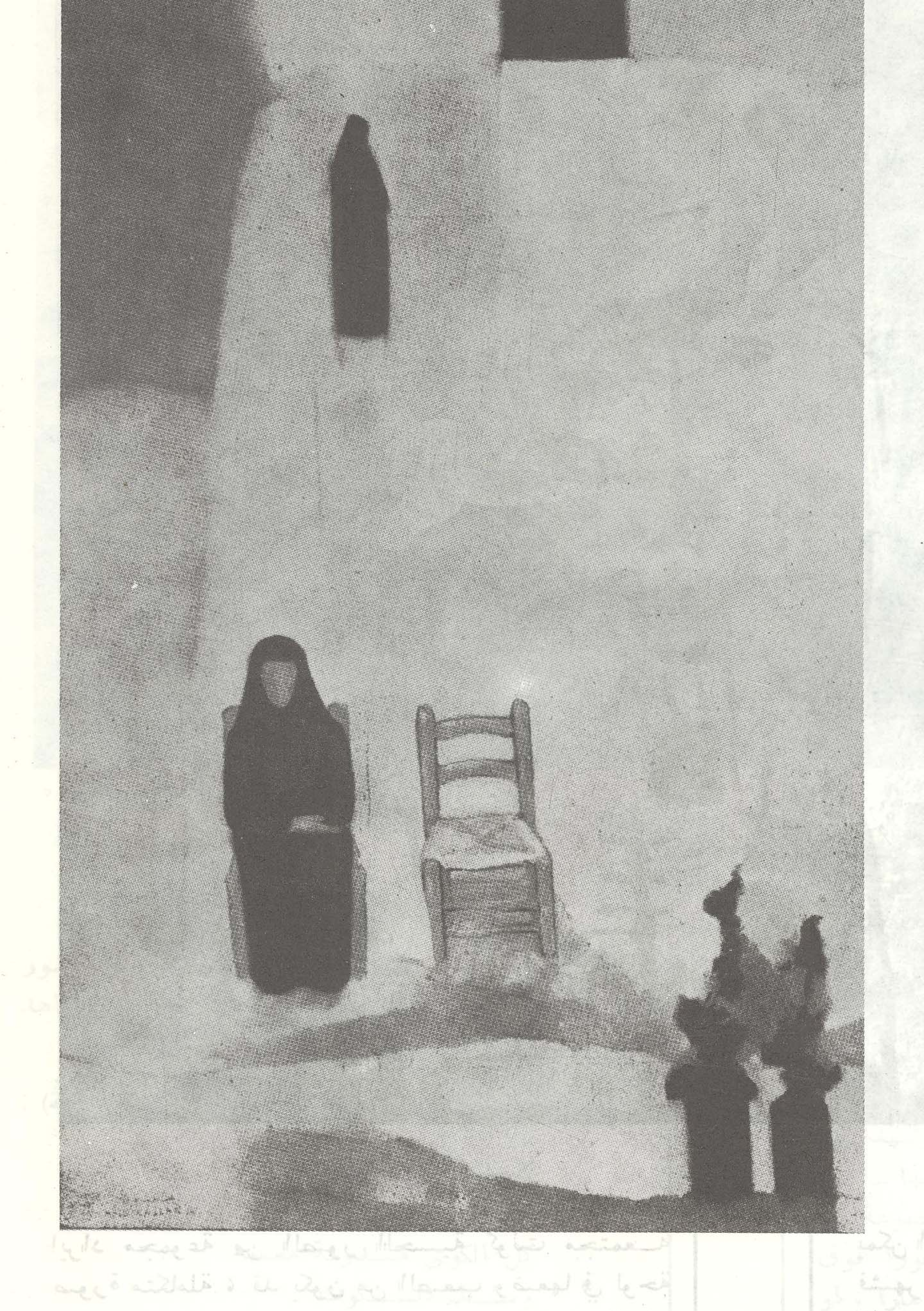
إن مثل هـذا المشهد ، اذ كثف بشكل جيد ، وأضيفت اليه الالوان الكافية ، ومزجت بشكل فني يتناسب معه ، فانه يمكن أن يرسم في لوحة . ولعل الفارق بين هذه الصورة الشعرية وبين ما سيظهر على اللوحة التشكيلية هو الزمن . فالزمن هنا ظاهر بحيث نرى أمامنا عدة مشاهد متسلسلة وقعت في ظرف زمني متتال . فالصدام بـين الغزاة وبين الرجـل العربي ورفاقه ، ثم موت رفاقه وبقاؤه وحده ، ثم اصابته ، ثم وقوعه على الارض .

ونعتقد أن الفنان التشكيلي يستطيع أن ينقل هذا المشهد حينما يأخذ صورة أساسية منه ، وهي صورة المواجهة بين البطل في لحظة وقوعه وبين الغزاة الذين يتقدمون نحوه . فالفنان حينما يضيف الالوان ويكثف المشهد ، يستطيع أن يعبر بشكل كبير عنه ، ويستطيع أن ينقل الصورة الشعرية وما تحدثه من أثر الى اللوحـة .

ولو عدنا الآن الى مفهوم التكامل في المشهد ـ وهو مجرى حديثنا هنا ـ نجد أننا لا يمكن أن نقتطع اي جزء منه . فلو توقفنا في منتصفه ـ أي حينما استشهد رفاقه ـ لما اكتمل المشهد ، ولو اقتطعنا من المشهد الجزء الاخير لن نصل ايضا النتيجة . ان المشهد جاء متكاملا ، له بداية ، وله أطراف ودرجات ، وله اطار وخلفية ، وكلها معا تشكل بنية متكاملة هي الصورة الشعرية ، وهذه البنية المتكاملة ـ باعتقادنا ـ كانت من أثر اللوحة التشكيلية ـ الذي يعد التكامل صفة ملازمة لها ـ على الصورة الشعرية .

ونتوقف عند مثال آخر للشاعر (شوقي بغدادي) يقول في قصيدة (الاسبوع الاول من آذار) :

مر الاسبوع الاول من آذار
الدنيا في الخارج لا بد نضار
والدرب الى دوما موار
ببياض الزهر وبالاطيار
ومقاهي الربوة قد بدأت
تتأهب للقـاء الزوار
وأهالي الشـام
خرجوا كلهم في مشوار
معهم إبريقهم والنـار
وانتشروا ما بين الاشجار
فوق الاعشاب
أزهارا صارخـة الالوان
وعلى الابواب
رمضـان
يقـرع طبلته والاولاد
المفطر منهم والصائم



في القرية ... لبيب رسلان

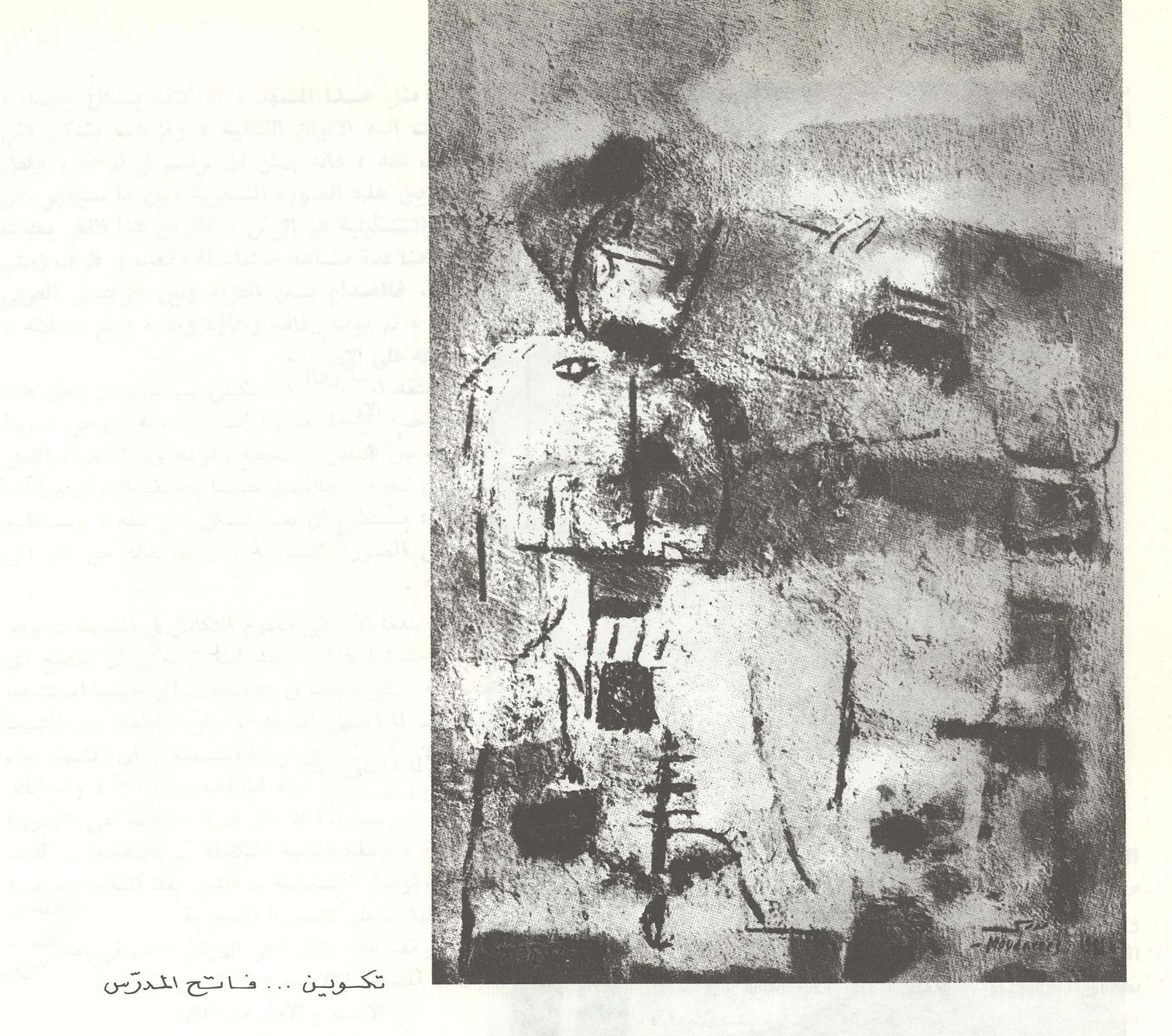
يتأهب للقاء الاعياد
والصيف الهاجم
يلهث كي يسبق نوار(١٨) .

دخل آذار وانتشر الربيع في كل مكان وأعلن الصيف قدومه . لقد غادر الشتاء أبراج المنازل والطرقات والمقاهي والحدائق ، ويبدأ الناس يتأهبون للانطلاق نحو الطبيعة . فلو انطلقت من دمشق الى دوما سترى حول الطريق اخضرار الاشجار وتفتح الورود ورفوف الاطيار التي تنتقل من مكان الآخر وسترى أن المقاهي المنتشرة هناك ، والتي أغلقت أبوابها طوال مدة الشتاء ، ستراها قد بسطت أجنحتها ونثرت ريشها لاستقبال زوارها من الشاميين .

لقد خرج أهل دمشق زرافات ووحدانا ، بالسيارات أو مشيا على الاقدام ، وهم يحملون معهم المآكل والمشارب ، وانتشروا فوق الاعشاب الخضر وتحت اغصان الاشجار الفرحة ، بينما راح الاطفال يتراكضون هنا وهناك ، ويلعبون اللعبات الصبانية المتنوعة ، وبينما راح الصيف يتنفس في كل الامكنة . لقد بدأ آذار وبدات الحياة مشرقة معه .

أراد شوقي بغدادي في هذا المقطع أن يرسم صورة للفرح ، فرح أهل دمشق بلقاء الربيع ، وفرح الربيع بلقاء الناس ، وفرح الناس ببعضهم .

لقد اعتمد شوقي بغدادي في تصوير الفرح على

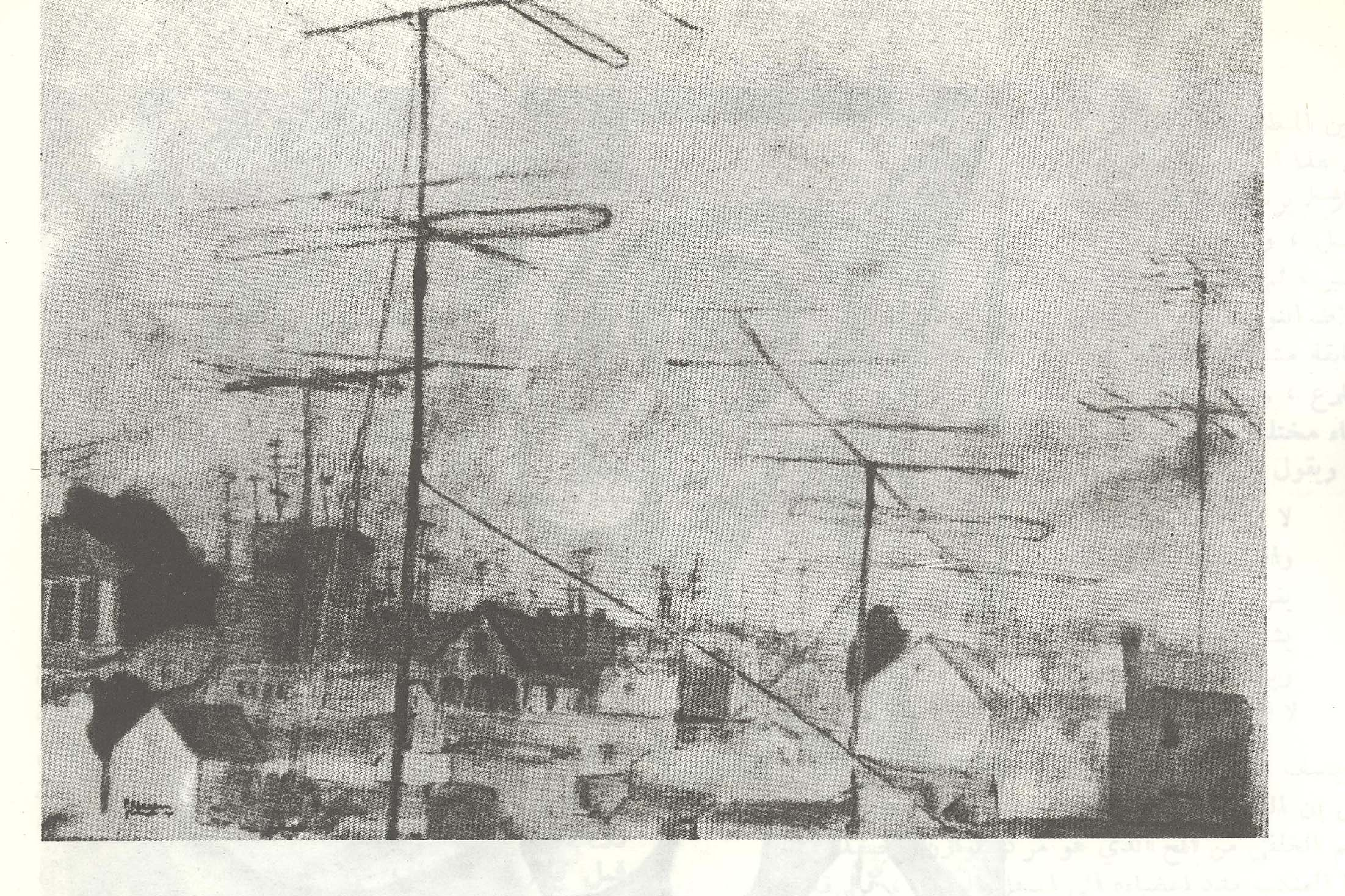


تكـويـن ... فـاتـح المدرّس

ايراد مجموعة من الصور الحسية كونت مجتمعة صورة متكاملة ، قد يكون من الصعب وضعها في لوحة تشكيلية ، لكنه ليس من العسير ـ حين يكثف الفنان هذه المشاهد وحين يراعي ظروف اللوحة ومادتها ـ أن يرسم مقاربا أو معادلا لها ، وهذه الصعوبة تكمن في طبيعة مادة الفنيين ـ كما أشرنا في مقدمة هذا الفصل ـ . فمادة الشعر زمنية واسعة تتنقل بين الامكنة والازمنة بحرية ، تكاد تكون مطلقة ، ومادة الفن التشكيلي ـ ونقصد هنا الرسم ـ مكانية محددة بزمان ومكان واضحين .

والمشهد ـ كما هو ملاحظ ـ جاء متكاملا ، ولا يمكن النظر الى اي جزء منه بمعزل عن الاجزاء الاخرى . فشهر آذار ، والاشجار المتفتحة ، والازهار ذات الالوان المختلفة ، والعشب الذي يغطي كل الامكنة ، والناس المنتشرون في كل مكان ، والاطفال الذين يتراكضون بين الاشجار وحول أهاليهم ، كلها مجتمعة تشكل لوحة متكاملة لها أطرافها ، ولها خلفيتها ، ولها مشاهدها الصغيرة ولها ما للوحة التشكيلية من سمات عامة ، انها لوحة الفرح .

وقد بدأنا الحديث عن هذه النقطة ، لننبه الى انها سمة عامة تلازم كل الصور الشعرية التي تأثرت بأسلوب اللوحة التشكيلية .



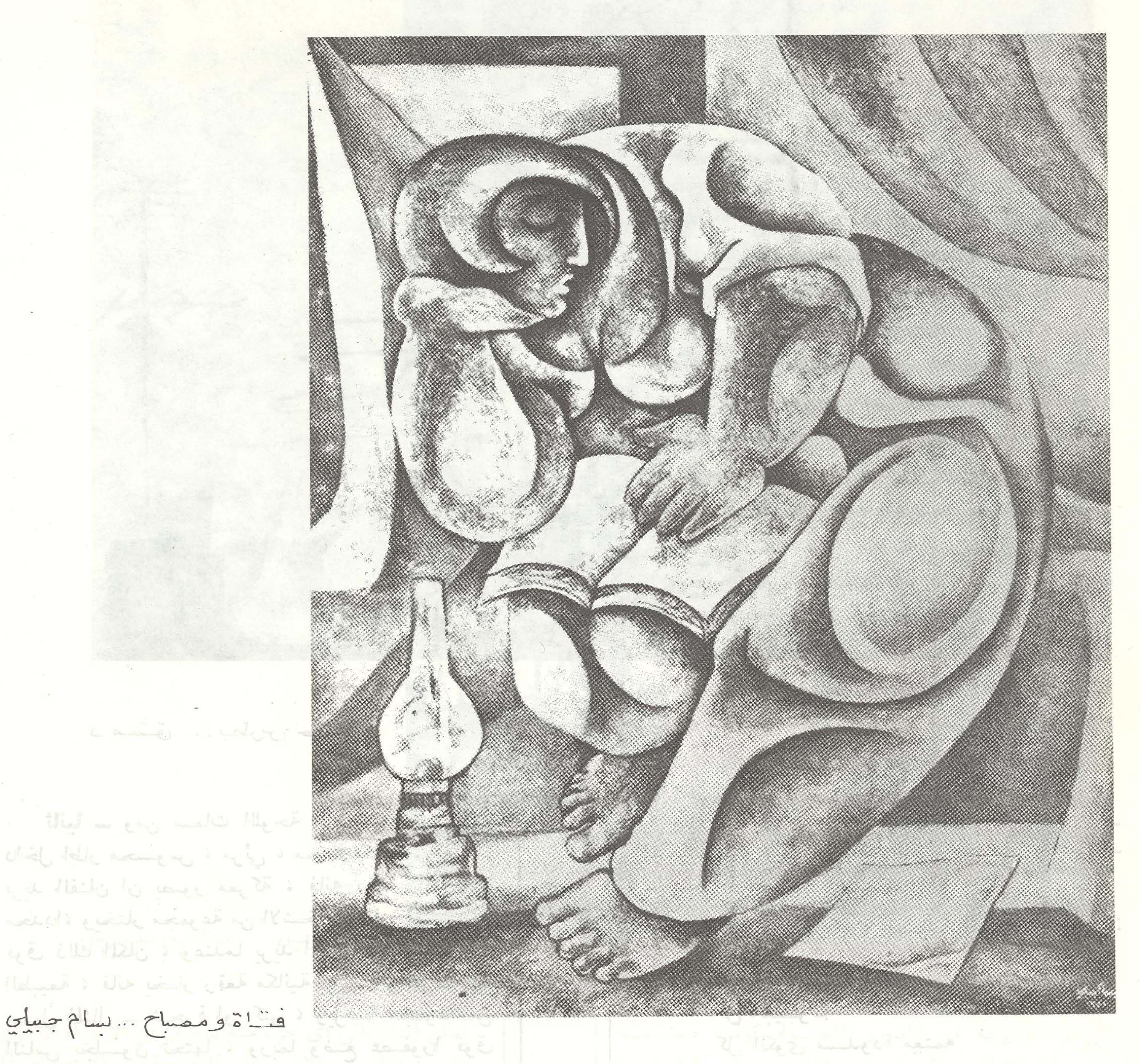
دمشق ... بطرس خازم

ثانيا – ومن سمات اللوحة التشكيلية أنها تقوم داخل اطار محسوس ، مرئي ، محدد مكانيا . فعندما يريد الفنان أن يصور معركة ، فانه يختار لها مكانا محددا، ويختار مجموعة من الاشخاص الذين ينتشرون فوق ذلك المكان ، وعندما يريد أن يصف مشهدا من الطبيعة ، فانه يختار رقعة مكانية يرسم فوقها – على سبيل المثال – شجرة أو أكثر ، ويرسم مجموعة من الناس يجلسون تحتها ، وربما وضع عصفورا فوق أحد الاغصان ، وقد يجعل الشجرة تحمل أزهارا ، أو ثمارا ؛ أي إن السمة التي تحملها اللوحة التشكيلية هي المكان المحدد ، وبمعنى آخر : فالمشهد في اللوحة هو عبارة عن لقطة واحدة لمكان محدد في لحظة زمنية واحدة .

وعند عودتنا الى شعر الحداثة في سورية وجدنا هذه الظاهرة ؛ فالشاعر كان كثيرا ما يختار لصوره مكانا محددا واضحا ، يمكن أن يكون على مستوى نظرة واحدة ، أو التفاتة . ومثل هذه الصور تعتمد الوصف في جوهرها لكن الشاعر كان يضيف اليها معاني فكرية ، وشعورية تجعلها ترتقي الى مستوى الصور الشعرية . وسنوضح هذه الفكرة من خلال الشواهد التالية :

يقول شوقي بغدادي في قصيدة (الفجر في المدينة) :

كل الشبابيك مظلمه
كل البيوت
كل الكوى مسدودة معتمه
وسط السكوت
كل الزوايا
حكايا
خافتة مبهمه
ثمة من يقرع في خفوت
أرض الرصيف
مهوم مثل صداه الخفيف
كأنه شبح
ثمة باب دار وانفتح
كأنه الحفيف



فتاة ومصباح ... بسام جبيلي

وفي المدى سيارة تسير
ملهوفة مخطوفة الهدير
تضج في السكون وحدها
. . . .
وعتمة السماء للثرى المعتم
كالغطاء للسرير(١٩) .

الصمت الليلي يخيم على امتداد الشارع ، والاضواء مطفأة في كل مكان منه ، وهناك ـ في زاوية ما من زواياه ـ يتحرك شخص لا يبين جيدا نتيجة لامتزاج الظلمة الكثيفة بخيوط النور الخفيفة التي ارسلها الفجر . وفي مكان آخر من الشارع باب يكاد ينفتح ، وعلى مقربة منه تظهر سيارة تتحرك ببطء . لقد اختفت النجوم ، وأصبحت السماء قطعة مخملية تغلف سواد الارض .

يلاحظ ان الصورة قامت في مكان محدد مرئي ، انه مساحة واضحة . فالشاعر اراد أن يصف شارعا من شوارع المدينة في لحظة ظهور الفجر . فهو يقف في طرف الشارع ، ويصف ما يراه . ويمكن لأي فنان تشكيلي ـ ودون عناء ـ أن يرسم هذه الصورة لانها تتطابق مع السمات التي تقوم عليها اللوحة أو الرقعة التي يستعملها للرسم .

فيمكن أن يرسم شارعا ما ، متكئا في ذلك على

قوانين المنظور ، ويمكن أن يضع العمارات على امتداد طرفي هذا الشارع ، وهي مطفأة الانوار . وفي منتصف الشارع يرسم باباً نصف مفتوح ، وشخصا شبيها بالظل ، ويمكن ان يضيف الى المشهد سيارة تهم بالمسير ، ثم يغلف هذا الشارع بألوانه التي تبين لحظة اختلاط النور بالظلمة .. ويمكن أن نعد الصورة الشعرية السابقة مشهدا تشكيليا قام على ثوابت محددة هي : الشارع ، وامتداده في رقعة مكانية ، وما يحتويه من أشياء مختلفة .

ويقول علي الجندي في قصيدة (الدائرة الحمراء) :

لا أعرف كيف أوازن جسمي في الحيز
والعنكب يقبع في آخر جمجمتي
يغرز أرجله الشوكية في قاعدة الرأس
يشل تلفتي الصعب
ويسكب سماً في ظهري
لا أدري ، لا أدري(٢٠) .

يصف علي الجندي لحظة اختناق عاشها ، فهو يحس ان العنكب - وهو ذكر العنكبوت - يستقر في القسم الخلفي من المخ الذي هو مركز توازن الجسد . وهذا العنكب مدد أعضاءه الى أسفل الرأس ، فالرقة فالعمود الفقري . انه شبكة من الارجل الدقيقة تبدأ من آخر الجمجمة حتى مكان ما من الظهر ، تغرز أرجلها في الاعصاب والشرايين لتفرز السم ، وتمتص الدماء . إن العصر الذي يعيش فيه علي الجندي هو هذا العنكب المخيف الذي يمتص الانسان ، ويقتل توازنه .

لقد قامت هذه الصورة الشعرية في مكان واضح ، ومحدد ، يمتد من خلفية الرأس حتى مكان ما من العمود الفقري ، وتظهر في الصورة الارجل الكثيرة المغروزة هنا وهناك .

ويمكن للفنان التشكيلي أن يستفيد من هذا المشهد ؛ لانه يتناسب مع طبيعة لوحته وألوانه ، أو لنقل : انه من اختصاصه ، فيصور انسانا من الخلف أو من أحد الجانبين ويأخذ منه مقطعا نصفيا ، ويكون هذا المقطع عاريا ، دون شعر على الرأس ، ويرسم العنكب المخيف بعشرات الارجل الدقيقة المغروزة على امتداد المنطقة الخلفية . واذا كانت الصورة جانبية يمكن للفنان ان يظهر تعابير الوجه المرئي ويرسم انطباع الالم عليه .

وحتى تكون الفكرة أكثر وضوحا نستشهد بمثال آخر لعلي الجندي من قصيدة : (اللحظات المنقرضة) .

يقول :

يا عيني الخابيتين
يا شفتي اليابستين
هذا نول الموسيقا الفجريه
عربات تحمل جثثاً متفسخه
تجري فوق بلاط مرصوف بجماجم
هذا قربان ، تلك ضحيه
هذا عشب مطلي بالقار
ساحل رمل فضي
تلك قدور فارغه
تلك رموس طائره
هذا فانوس قزحي
(. . . . .)
هذا تابوت عظمي
(. . . . .)
وطيور - تجتاح - ابابيل
تجعلنا عصفاً مأكول(٢١) .

تقصدنا أن نأتي بهذا الشاهد لنبين ان الصورة الشعرية التي تتفق واللوحة التشكيلية في المساحة المكانية المحددة ، والفسحة الزمانية الواحدة ، لا تكون دائما مقاسة بالسنتيمترات كاللوحة ، ولا تكون مرئية رؤية تامة كاللوحة ؛ لان طبيعة مادة الشعر - كما قلنا قبل قليل - تختلف عن طبيعة مادة اللوحة . إن الصورة الشعرية قد تحتوي زمنا طويلا ، او عدة فسح زمنية ، وقد تحتوي عدة أمكنة ، وقد تكون غامضة ، لكنها - مع هذا - يمكن ان تكون متأثرة باللوحة التشكيلية ، وذلك في طريقة توجهها ، وفي اختيارها للأمكنة والازمنة التي يمكن - عن طريق الخيال - ان تجمع في زمان ومكان محددين ، عن طريق التكثيف ، وحذف بعض الزوائد والجزئيات .

فالصورة السابقة لشوقي بغدادي ، وصورة علي الجندي للعنكب والرأس تنطبق تماما مع اللوحة ، ولا حاجة لافتراض أزمنة أو أمكنة ، فالمكان كان - في الصورتين - واحدا ، والزمان كان واحدا ، والمسافة المكانية محددة ، مرئية .

أما في صورتنا هذه ، فالمكان غير محدد والزمان غير واضح ، والرؤية غائمة ، ومع هذا فهي متأثرة بأسلوب اللوحة ، ولعل تأثرها ينبع من أننا يمكن - عن طريق التخيل وعن طريق الثوابت الممنوحة في الصورة ، وعن طريق بتر الزوائد والجزئيات - أن نكثفها في زمن واحد ومكان واحد ، ومساحة محددة ، فنحن يمكن أن نرى : ساحلا رمليا يمتد الى ما لا نهاية ، وعلى امتداد هذا الساحل نرى : عربات تنقل جثثاً تفسخت وصدرت عنها روائح كريهة ، إن هذه العربات لا تحمل الموتى فحسب ، وانما تمشي فوق رصيف من جماجم ، ويظهر على امتداد الساحل أيضا ضحايا قد تناثرت في الرمال من أثر الجمرات التي كانت تلقيها طيور

الأبابيل ، وعشب أسود ، وقدور فارغة ، وقبور متناثرة وتابوت عظمي .

وفي اللوحة التشكيلية يمكن للفنان أن يرسم ساحلا رمليا يراعي في رسمه قوانين المنظور ، ويرسم على امتداده بقية المشاهد الصغيرة ، بعد ان يحذف قسما منها ويكثف الأقسام الاخرى ، مع اضافة خلفية رمادية ممتزجة بموسيقا الموت .

ثالثاً – ومما تتميز به اللوحة التشكيلية أيضا استعمال اللون . فاللون مادة أساسية من المواد التي يرتكز عليها الفن التشكيلي . ولعل أهم ميزاته في اللوحة :

١ – جذب المشاهد ، واثارة فضوله للتوقف امام اللوحة وتمليها .

٢ – التعبير عن أحاسيس لا يمكن أن يعبر عنها الا باللون ، لانها غامضة . فالفنان (يبحث عن عالم جديد فلا يجد معبرا عنه الا اللون ، وهكذا يعكس الأحاسيس متداخلة مع الالوان)(٢٢) .

٣ – يستطيع الفنان أن يعبر – بوساطة الالوان – عن معاني كثيرة ، ويضع اللوحة داخل احتمالات كثيرة من التفسير . وهذه الاحتمالات هي التي تمنح اللوحة التجدد والاستمرار والتأثير .

٤ – واللون ضروري للوحة ، لان مساحتها صغيرة . فباستعمال الالوان يستطيع الفنان أن يكثف المشاهد الحسية والمشاعر الكثيرة ، والافكار ، ويستطيع أيضا أن يختصر قسما كبيرا منها ويعبر عنه باللون .

٥ – واللون أهمية نفسية كبيرة ، فاللون الاخضر – مثلا يساعد المشاهد على الارتياح ، والازرق على الاتساع ، والرمادي على الضيق ، فعن طريق هذه الآثار التي تطبعها الالوان في نفس المشاهد تطهره وتؤثر فيه ، وتحقق قسما كبيرا من الغاية التي تسعى اللوحة للتعبير عنها .

ولا يقل استعمال اللون في الشعر أهمية عن استعماله في اللوحة . فالشعر يسعى جاهدا لرسم المشاهد التي تمتلك الاثر ، وتصل في مستواها الى أثر اللون ، وهو كثيرا ما يتكىء على اللون للأسباب التي ذكرناها منذ قليل ، ولان (ألوان الاشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الاعصاب ، وحركة في المشاعر ، انها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها على الناس ...... فالشعر اذن ينبت ويترعرع في أحضان الاشكال والالوان ، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن ، وهو بالنسبة للقارىء وسيلة لاستحضار هذه الاشكال والالوان في نسق خاص)(٢٣) .

وحين عدنا الى شعر الحداثة في سورية وجدنا أن استعمال اللون فيه يشكل ظاهرة تستحق التوقف عندها .

يقول ممدوح عدوان في قصيدة : (لعبة الشارات الضوئية) :

النور الأخضر سر
وتلكأ بعضهم وهله
فانتهز الشرطي بصفارته المتردد والأبله
فتحرك حتى حجر الشارع
وتحرك كل السابلة ، وخلتهم طاروا
نبتت لهم من صفرته أجنحة وزعانف
حتى النور ارتجف وتغير
أصبح ، أحمر ، أزرق ، أخضر ، أصفر
وأنا واقف
ارقب من ركني هذا الجمع الخائف
أرقب كيف تصير المدن متاحف
وإذا غضب الشرطي جاء لينهرني
لن أتردد ، لن تخنقني الرهبه
وسألقي تحت حذائيه اللماعين بقلبي
قف ، سر
أحمر ، أخضر
لا تتعب نفسك
ولننه اللعبه
إني واقف(٢٤) .

للمدينة أثر كبير على الحضارة العربية الحديثة ، ونادرا ما نجد شاعرا لا يتحدث عن المدينة أو يخصص جزءا كبيرا من ديوانه الشعري لها ، ونتيجة لذلك فقد خصص الدكتور احسان عباس فصلا كاملا للشاعر والمدينة في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)(٢٥) . فالمدينة كانت تمثل للشعراء العرب مصدرا للقلق والضياع والاختناق والموت والمدينة – على العام – مكان لتعليب البشر ، والحد من ابداعهم ، وقتل إنسانيتهم ، حيث يتحول الانسان الى رقم بين مئات الآلاف من الارقام ، وحيث يصبح كالآلة التي لا تحس ولا ترى ، فالغش والخداع والزيف ، والغبار ، والاشياء الاصطناعية والمصطنعة كلها من سمات المدينة ، وممدوح عدوان يحدد هنا موقفه من المدينة ، ويختار لتحديد هذا الموقف مشهدا من بين آلاف المشاهد في المدينة ، وهو (شارات المرور ، وشرطي المرور ، والسيارات ، والناس العابرون) . والشرطي هنا رمز للمدينة ، لانه قاس وصعب ، فعندما أضيء النور الاخضر صرخ بالناس فارتعبوا منه ، وفزع حجر الشارع أيضا ، وأما جموع الناس المحتشدة وراء الشارات الضوئية فهي – بعبورها وامتثالها لامر الشرطي وخوفها منه –

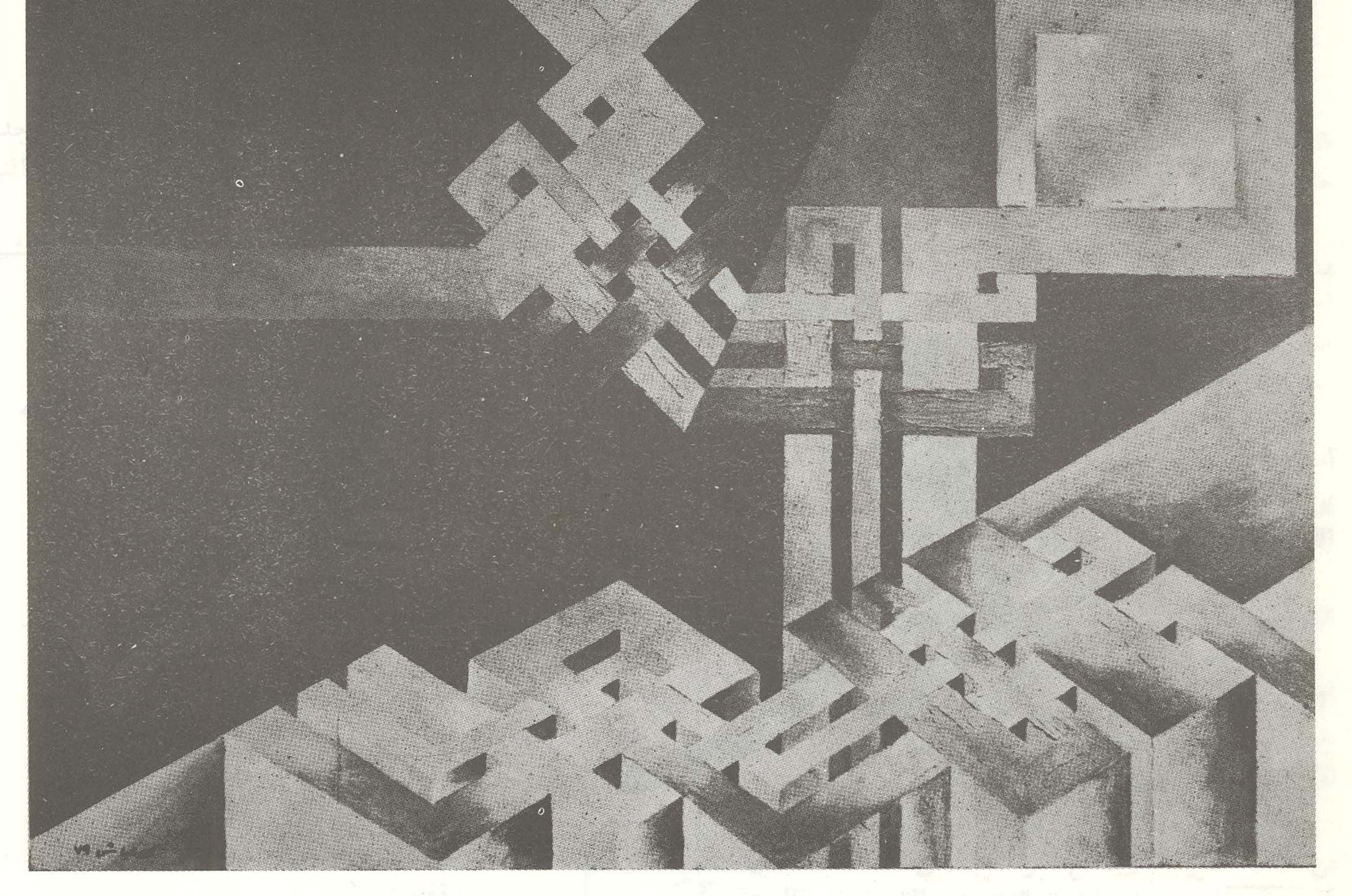


المساء ... نعيم اسماعيل

رمز للانسياق وراء المدينة ، وقبول الذوبان فيها ، والشاعر هنا رفض الشرطي ورفض المشي ؛ لانه لو مشى فسيذوب في المدينة كهؤلاء ، لكنه يرفض حتى لو تلونت الشارات بعشرات الالوان غير الاحمر والاخضر، لقد كان واقفا ولم يتحرك ، لانه كان يراقب الناس الطائفين ، وكان يراقب المدن المعلبة ، ويرى أن كل شيء انقلب الى عكسه ، وتحطمت على أرصفته كل فضيلة ، ومما زاد من جمال هذه الصورة الايقاع الموسيقي القصير الذي يدل على السرعة ، فقوله (قف ، سر ، أحمر ، أخضر ، لا ، لا تتعب نفسك ، ولننه اللعبة ، إني واقف) يعطيها حركة تتناسب مع حركة المدينة السريعة ، ومع حركة الشارات الضوئية : (أصبح أحمر أزرق أخضر أصفر وأنا واقف) .

ويقول نزيه أبوعفش في قصيدة : (واسمحي لي اذن بقليل) :

إنه الدم
يهبط
يهبط
يهبط
يغتسل الحجر المتوحش بالدم
بالدم
بالدم
بالدم
يا للبلاد الجميلة كم هي فاتكة وتعذب
كم يتشابه في أرضها الماء والدم
تمتد حمراء شاسعة
تتمدد حمراء شاسعة
ثم تسقط حمراء مشعلة من جميع الجهات
آه يا للبلاد الدميمة
كيف تنتشر الآن حمراء
حمراء
حمراء
يختلط الوحل فيها بريش العصافير
يختلط الدم فيها بأذرعة القمح
يختلط الصمت فيها بمئذنة الله (٢٦)



تكوين ... حسان أبو عياش

لو نظر الانسان امامه سيرى أن كل شيء قد تشرب بالدماء ، وسيجد انها انتقلت من الالوان الخضر ، الوان العشب والشجر الى لون الدماء ، اللون الاحمر . لقد اختلط الحابل بالنابل ، واختلط الوحل بريش العصافير ، واصطبغت جذور القمح بالدم ، وخيم الصمت على المآزن .

إن أهم سمت برزت في الشعر السوري هو أنه سوداوي ، وهو يحاول على مدى عشرين عاما جادا في تكريس هذا الاتجاه ، ولعل نزيه أبو عفش ــ لو تركنا علي الجندي جانبا فحزنه فردي ــ أكثر الشعراء السوريين حزنا وتشاؤما وموتا .

وفي هذا الشاهد يريد ان يرسم صورة للعالم . انه ــ ببساطة ــ سهل واسع يغرق بالدماء . وقد استعمل لتصويرها : اللون الاحمر ، واستعمل الدم مرارا ، وذكر اللون الاحمر ليؤكد ذلك . ونعتقد أن التدرج في ترتيب الالوان ، وتكرار كلمتي حمراء ، ودم هو الذي منح الصورة جمالية كبيرة ، وهو الذي أشعرنا أن الشاعر متأثر باللوحة التشكيلية وحاول ان يعبر عن البلاد باللون . (تغرق بالدم بالدم ، انها الان حمراء حمراء حمراء) ، ونعتقد أن ذلك من أثر اللوحة في الصورة الشعرية .

وقبل أن نغادر هذه النقطة نود أن نشير الى أن استعمال اللون لم يتوقف عند الصور الشعرية فحسب وانما انتقل الى قصائد كاملة ، وأصبح يطلق على مجموعات بعينها . ولعل مجموعة محمد عمران (الازرق والاحمر) (٢٧) ، وقصيدته التي تحمل هذا العنوان ، وقصائد أخرى في المجموعة تؤكد على استمرارية تأثر الشعر باللوحة ، وانتشار ذلك بحيث أصبح يشكل ظاهرة يستوجب النظر فيها .

رابعا ــ وتهتم اللوحة التشكيلية بالطبيعة الصامتة(٢٨) . فنحن كثيرا ما نشاهد في معارض الفنانين لوحات تحمل اسم : مزهرية ، أو كأس ، وحين عدنا الى شعر الحداثة في سورية وجدنا أن المشاهد الصامتة تحتل حيزا لا بأس به من القصائد ، لكن نقطة الخلاف بين المشهد الصامت في اللوحة وبين المشهد الصامت

في الصورة الشعرية تكمن في طريقة التقديم ، فنحن لا نجد في اللوحة الا مزهرية واحدة كتب تحتها : مزهرية ، لكننا حين نعود الى الصورة الشعرية نجد أكثر من مشهد صامت ، ونجد ـ الى جانب هذه المشاهد الصامتة ـ صورا حية ، تحتوي فسحا زمنية ومساحات مكانية ، وليس غريبا أن نجد مثل هذا الاختلاف فهو يعود الى طبيعة مادتي الفنين . وعلى هذا الاساس نستطيع أن نقول : إن أثر اللوحة في الصورة ـ في هذا الجانب ـ ينحصر في ورود المشاهد الصامتة التي تظهر هنا وهناك داخل الصورة .

ولتوضيح هذه الفكرة لا بد من الاستشهاد ببعض الامثلة .

يقول شوقي بغدادي في قصيدة : (كلمات صغيرة) :

لا تدخلي . أشجار مزرعتي
معروقة الوجنات محترقة
لا ظل في أرضي ولا ثمر
فوق الغصون ، وليس من ورقه
سترين فأسا مهملا صدئا
وحديقة سوداء مختنقه (٢٩)

يحذر شوقي بغدادي حبيبته من الدخول الى مزرعته ، أو بمعنى آخر من مصاحبته ، لان مزرعته احترقت وأصبحت سوداء ، ولا يوجد فيها سوى هياكل صامتة توحي بمنظر الموت . يلاحظ ـ من خلال هذا الشاهد ـ أن شوقي بغدادي ـ كغيره من الشعراء السوريين المحدثين ـ حزين ، وبائس . فبدلا من أن يرسم حديقة مليئة بالزهور والاعشاب والماء البارد كصورة آذار التي أوردناها قبل قليل ، راح يصور الحديقة مقفرة ، تحتوي أشجارا جرداء ، وأعشابا محترقة .

وقد قامت هذه الصورة على مجموعة من المشاهد الصامتة التي يمكن أن نراها على لوحة تشكيلية أو مجموعة من اللوحات . فهي تقوم داخل اطار مكاني محدد ، مرئي ، وهو الحديقة ، وقد رسمت فيها بقية المشاهد .

ولو حاولنا أن نجسد ذلك في لوحة ، فاننا لن نحتاج الى حذف أي جزء منها . وهي ـ على هذا ـ يمكن أن تكون صورة طبق الاصل عن اللوحة .

الاطار العام : حديقة محترقة يظهر السواد فيها هنا وهناك ، وتظهر داخل هذه الحديقة الاشجار العارية من أي ورقة ، ويظهر عليها أثر الاحتراق . ولو حدقنا النظر في اللوحة مليا لوجدنا في مكان ما منها ، وقرب احدى الشجيرات فأسا صدئة عتيقة ملقاة على الارض .

ويقول علي الجندي في قصيدة : (الرؤيا والرعب) :

لكني مذ وطئت قدمي الارض ، شعرت بأن

العالم قفر ، قفر
لم ألمح حولي ظلا للانسان
في كل مكان
سرر ومقاعد خالية
وموائد مترفة خاوية
تتثاءب أكؤسها
والزهر يهوم في حزن وسنان
أوراق الاشجار اسودت
فكأن رياحا من نار قد مر عليها جانحها
وسمعت أزيز الجان
في كل مكان (٣٠)

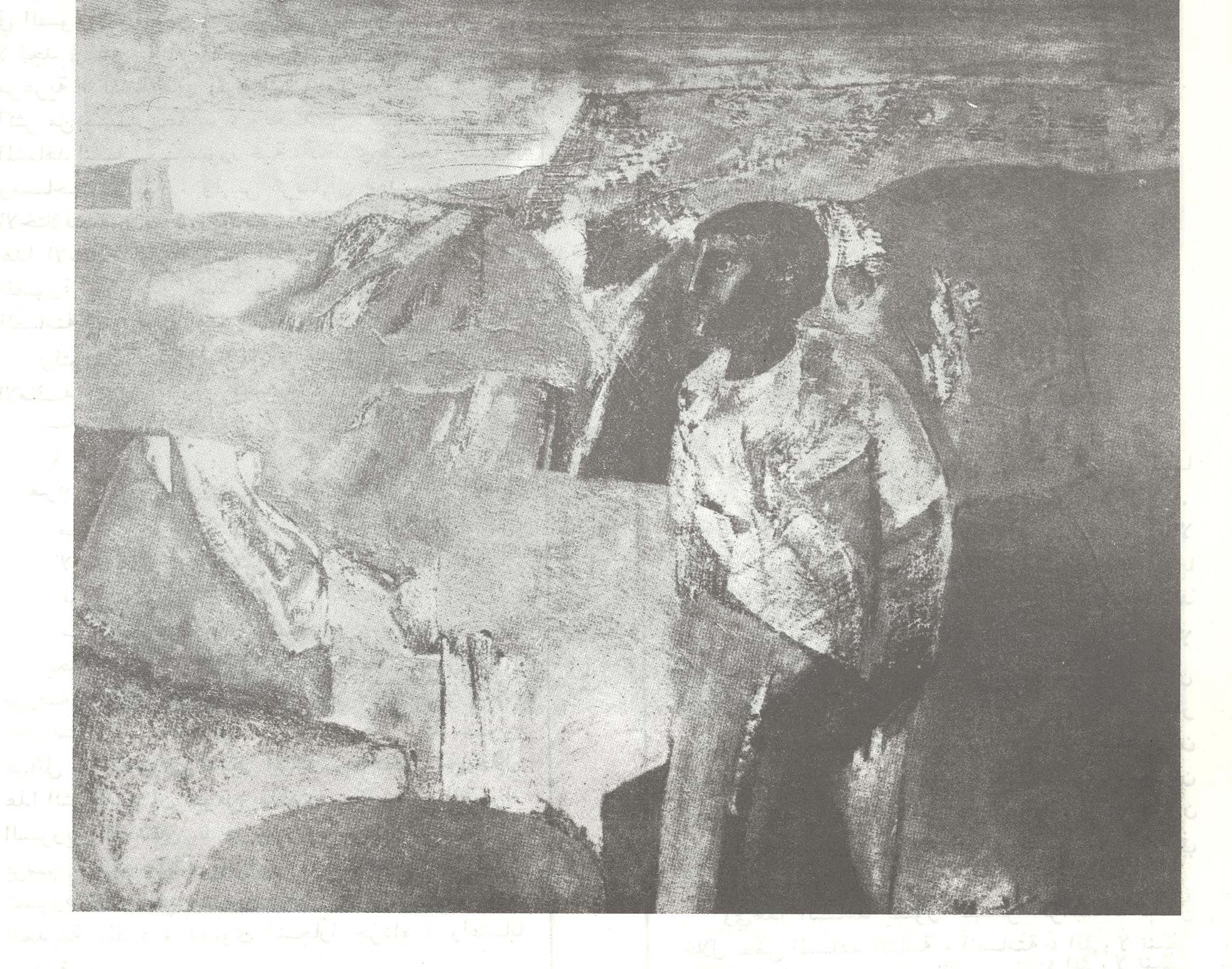
في هذا الشاهد يتوقف علي الجندي ليصور لنا موقفا من مواقفه المحبطة التي لا ترى أمامها الا الموت . فهو ـ منذ أن قدم الى هذه الارض ـ لم ير فيها الا الخراب واليباس والفراغ . قلنا قبل قليل : إن الرؤيا السوداوية (٣١) ترافق الشعر السوري الحديث منذ عنهم بموته الفردي ، فالموت الذي يراه في العالم ما هو الا موت علي الجندي من الداخل ، ومن يتصفح شعره من البدايات حتى آخر عمل نشره يتصور أن هذا الشاعر ولد ميتا ، ونعتقد أن الذي يولد ميتا لا يستطيع أن يمنح الحياة الا الموت ، وأما بقية الشعراء السوريين فحزنهم ينطلق من الذات الى العالم . إنهم يتألمون على الوضع الذي آل اليه العالم فيصورون ذلك في أشعارهم .

وفي هذا الشاهد يصور الشاعر خراب العالم من خلال بعض المشاهد الثابتة ، الصامتة ، التي لا تنبض بالحياة . هي :

ـ سرر ومقاعد خالية
ـ وموائد خاوية ...
ـ زهر مائل ...
ـ أوراق الاشجار اسودت .

ويمكن أن يوضع كل مشهد من هذه المشاهد في لوحة ويوضع تحته اسم : صورة العالم . وستكون النتيجة التي تؤديها اللوحة كالنتيجة التي أدتها الصورة الشعرية ، وهي خراب العالم . ويلاحظ أيضا أن الصورة الشعرية لم تكن كلها صامتة ، كصورة شوقي بغدادي لمزرعته ، وانما نجد مجموعة من المشاهد الصامتة والمتحركة ، وكلها مجتمعة تكون صورة شعرية : تحتوي أمكنة متعددة وأزمنة متعددة وشعورا بارزا هو الشعور باليباس والقفر .

خامسا ـ نود أن نتوقف هنا عند ثلاث قضايا تخص اللوحة والصورة الشعرية معا ، هي :



أمام البحر .. عبدالله مراد

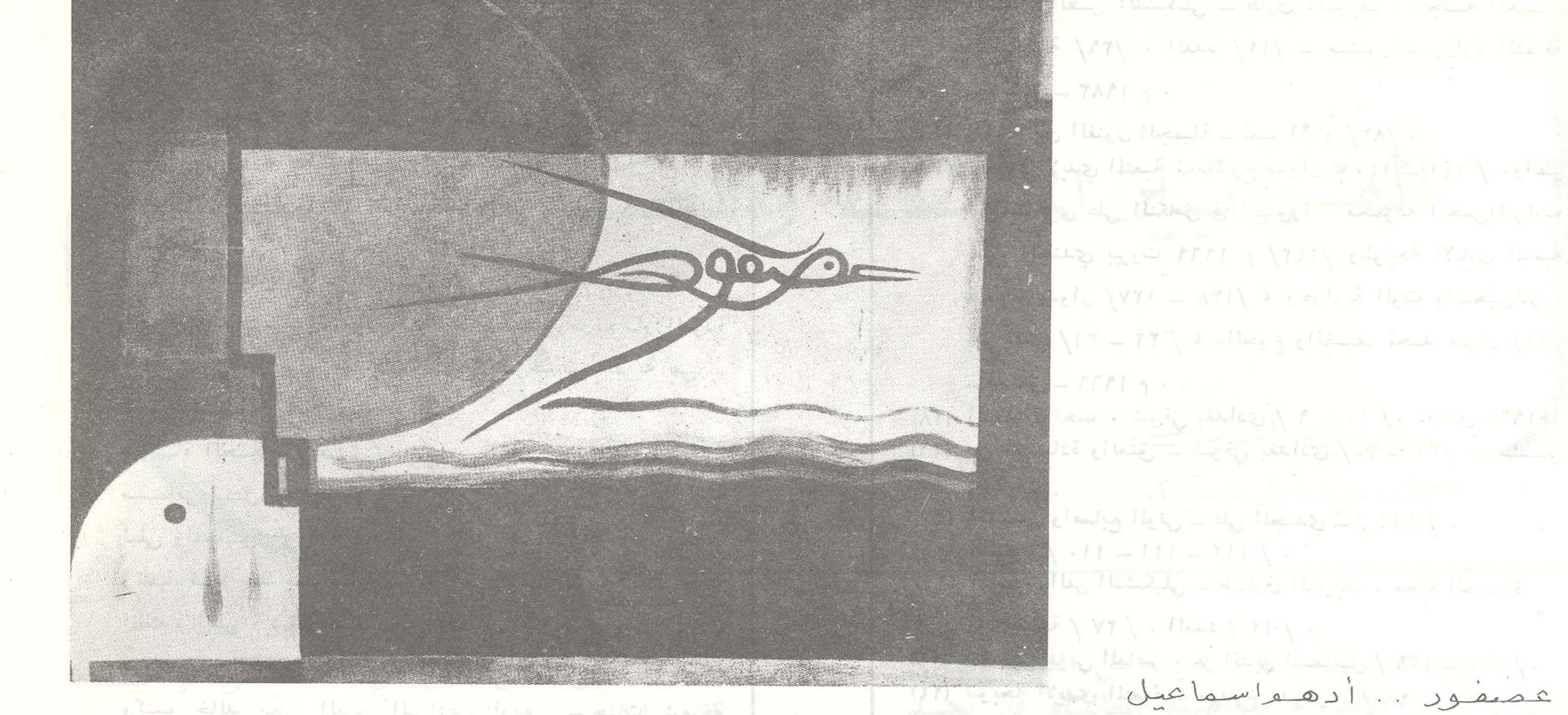
ـ الارتباط بالطبيعة والاهتمام بها .
ـ نقل أثر الشيء لا الشيء نفسه .
ـ التعامل بالرمز .

وقد وجدنا ـ من خلال تتبعنا لظروف اللوحة والصورة الشعرية ـ أن هذه القضايا تخص اللوحة التشكيلية أكثر مما تخص الصورة ، وإن كان ما تسعى اليه الصورة هو تحقيق هذه القضايا .

ـ فالارتباط بالطبيعة والاهتمام بها ، ليس جديدا على الشعر . فنحن كثيرا ما كنا نقرأ أعمالا تتخذ من الطبيعة مأوى وملاذا من هموم الواقع ؛ أي إن الشاعر كان يتخذ من الطبيعة معبرا أو جسرا للهروب من الواقع . أما اللوحة التشكيلية ، فهي وإن كانت تتكىء على الطبيعة للسبب المذكور نفسه ، فانها كثيرا ما كانت تقدم صورا من الطبيعة على أنها صور جميلة فحسب تتمثل فيها الحياة والخصوبة . وقد كانت اللوحة تتعامل مع رسم الطبيعة تعاملا خاصا يتناسب وطبيعتها .

فهذا الاهتمام الخاص ، ربما كان وراء كثير من الصور الشعرية التي تقدم شجرة أو حديقة أو ما شابه ذلك من مواد الطبيعة . يقول شوقي بغدادي في قصيدة : (شجرتي) :

شجرتي تهزها الرياح
والطائر الصداح
هجرها وراح
شجرتي لا تشبه الزيتون
وليس فيها أرج الغصون
يستيقظ الحزن بها



عصفور .. أدهم اسماعيل

وتدمع العيون
شجرتي امراة نحيله
تعيش في وحدتها الثقيله
تبكي على الذي مضى
وغاب
وتندب الاحباب
شجرتي ، شجرتي
تهزها الرياح
لكنها لما تزل تستقبل الصباح
براسها المرفوع
وتمسح الدموع
وتنتظر (٣٢)

قدم شوقي بغدادي صورة مركزها شجرة . وقد قدم هذه الصورة ، لا ليهرب من الواقع ، وانما ليقدم هذا الواقع حيا من خلالها . فهي على الرغم من الاحباط الذي واجهته بمغادرة الاصدقاء لها ، وعلى الرغم من أنها ضعفت وحزنت وبكت ، فانها : (لما تزل تستقبل الصباح برأسها المرفوع) .

ـ وأما نقل أثر الشيء لا الشيء نفسه ، فهو من مهمات اللوحة ، وذلك لصغر حجمها وعدم مقدرتها على نقل كل الاشياء التي تريد أن تعبر عنها ، لذلك فهي تستعمل الالوان والخطوط والظلال ، وتحذف الزوائد ، وتسلط الاضواء على المهم في الاشياء . (إن رسم الاشياء ـ كما يقول سيزان ـ كما تبدو لاعيننا ليس هو المقصود من فن الرسم ، وانما هو رسم الاثر الناتج عن وقع أشكال هذه الاشياء في احساساتنا)(٣٣) .

وأما الشعر ـ شعر الحداثة ـ فيسعى جاهدا ـ من خلال الصور ـ لان يقدم أثر الشيء لا الشيء نفسه . لهذا السبب تواجهنا ظاهرة الغموض المتنوعة في شعر الحداثة . وربما كانت قضية نقل أثر الشيء لا الشيء نفسه وراء الاهتمام الكبير من قبل الشعراء بالرمز واللون والتلميح . من هذا المنطلق فان الصورة الشعرية تتفق (إلى حد كبير مع صورة الرسام الحديث في اعطاء كل القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات الى المفردات) (٣٤) ولا نريد التوقف عند شاهد بعينه ، لان هذه الظاهرة عامة في شعر الحداثة ، ويمكن العودة الى الشواهد السابقة في هذا الفصل للتأكد من ذلك .

ـ واما التعامل بالرمز فهو ظاهرة تكاد تشترك فيها الفنون جميعا ، لكن اللوحة التشكيلية والصورة الشعرية يعد التعامل بالرمز من صلب اختصاصهما .

مما سبق نجد أن الفن التشكيلي والشعر تقاربا تقاربا شديدا في العشرين سنة الماضية مما أدى الى ان يتبادلا التأثير بينهما . وقد قمنا نحن برصد أثر اللوحة في الصورة وأغفلنا أثر الصورة في اللوحة ، لانها تخرج عن صلب خطتنا في هذه الدراسة .

(١) انظر : الشعر بين الفنون الجميلة ــ نعيم اليافي ./١٧ ــ ١٨/ دار الجيل ــ دمشق ــ ط ١ ــ ١٩٨٣ م ــ نظرية لسنغ في العلاقة بين فني الرسم والشعر .

(٢) انظر : مبادىء علم الجمال ــ شارل لالو . ترجمه خليل شطا . / ٤٣ ــ ٦٤ / دمشق ١٩٨٢ م .

(٣) انظر : نفسه / ٣٣ ــ ٣٦ / ، وكذلك : نظرية الادب : ويليك ــ وارين / ٣٧ / .

(٤) الواقعية النقدية . س : بيتروف . / ٢١٥ / .

(٥) انظر : صلاح عبد الصبور : م ١ ــ ٢ ــ بيروت ــ دار العودة ط ١ ــ ١٩٧٢ م . فقد كتب أربع مسرحيات شعرية هي : الاميرة تنتظر / ٣٥١ / .

مأساة الحلاج / ٤٤٥ / .

مسافر ليل / ٦١٣ / .

ليلى والمجنون / ٧٠٣ / .

وكتب فيما بعد مسرحية شعرية أخرى هي : بعد أن يموت الملك . انظر : ديوان صلاح عبد الصبور م ٣ / ٢٢٧ ــ ٤٤٢ / بيروت دار العودة ط ١ ــ ١٩٧٧ م .

وكتب خالد محي الدين البرادعي أربع مسرحيات شعرية هي : السلام يحاصر قرطاجنه ١٩٧٩ م ، دمر عاشقا ١٩٧٨ م ، العرش والعذراء ١٩٨٠ م ، حصان الابانوس ١٩٨٢ م .

وكتب علي كنعان مسرحية شعرية بعنوان : السيل ١٩٧٤ م ، وكتب ممدوح عدوان مسرحية شعرية بعنوان: المخاض ١٩٦٧ م.

(٦) انظر : المجلد الاول من الآثار الكاملة : أدونيس / مجنون بين الموتى ٢٧٣ ــ ٢٧٩ / والسديم : مأساة في ثلاثة أدوار / ٢٩٧ ــ ٣٢٧ / وهي أمثلة على القصائد الطويلة التي بنيت على حواريات مسرحية .

(٧) انظر : ليلى بلا عشاق : شوقي بغدادي ــ بيروت دار الكلمة ط ١ / ١٩٧٩ م . قصيدة الهزيمة الاولى لخالد بن الوليد / ٩١ / . وهي مثال على القصيدة التي بنيت بناء مسرحيا .

(٨) انظر محمد عدوان : أغان على جدار جليدي دمشق ١٩٦٨ م / ٦٤ ــ ٦٥ ــ ٦٦ / .

والدخول في شعب بوان / ١١٢ ــ ١١٣ / .

ومرفأ الذاكرة الجديدة / ٣٧ ــ ٣٨ / .

وهي أمثلة على الصور التي ركبت على أساس مسرحي .

(٩) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ــ أحمد بسام الساعي / ٢٥٨ / .

(١٠) الشعر بين الفنون الجميلة ــ نعيم اليافي / ٧٧ / .

(١١) النقد الادبي الحديث ــ محمد غنيمي هلال / ٥٧ / .

(١٢) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي . تامر سلوم / ١٧٧ / . اللاذقية دار الحوار ط ١ / ١٩٨٣ م . ــ ــ ــ ــ ــ ــ

(١٣) نفسه : / ٢٢٥ / .

(١٤) نفسه : / ١٩٦ ــ ١٩٧ ــ ٢٠١ / .

(١٥) الشعر والفن التشكيلي ــ طارق الشريف . مجلة الحياة التشكيلية /٣٩/ . العدد /١٢/ ــ منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق ــ ١٩٨٣ م .

(١٦) الشعر بين الفنون الجميلة ــ نعيم اليافي /٨٣/ .

(١٧) تلويحة الايدي المتعبة : ممدوح عدوان / ١٤٠ ــ ١٤١ / .وانظر امثلة اخرى على التكامل في الصورة : مجموعة الحمى الترابية لعلي الجندي بيروت ١٩٦٩ م /١٤٣/ وتلويحة الايدي المتعبة لممدوح عدوان /١٣٧ ــ ١٣٨/ ، وحوارية الموت والنخيل لنزيه أبو عفش /٣١ ــ ٣٢ / ، والجوع والضيف لمحمد عمران /٧٢/ ــ دمشق ــ ١٩٦٩ م .

(١٨) اشعار لا تحب . شوقي بغدادي / ٩ ــ ١٠ / . دمشق ١٩٦٨م.

(١٩) بين الوسادة والعنق ــ شوقي بغدادي /٣٠ ــ ٣١/ . دمشق ١٩٧٤ م .

(٢٠) الشمس وأصابع الموتى ــ علي الجندي ــ / ٨١١ / .

(٢١) نفسه . / ١١٠ ــ ١١١ ــ ١١٢ / .

(٢٢) الشعر والفن التشكيلي ــ طارق الشريف . مجلة الحياة التشكيلية / ٣٧ / . العدد / ١٢ / .

(٢٣) الشعر العربي المعاصر . عز الدين اسماعيل / ١٢٩ ــ ١٣٠ /.

(٢٤) تلويحة الايدي المتعبة : ممدوح عدوان . / ٩٨ ــ ٩٩ / .

(٢٥) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ــ د. احسان عباس ــ الكويت ــ ١٩٨٠ . صدر ضمن سلسلة عالم المعرفة / ٢ / .

(٢٦) أيها الزمان الضيق ، أيتها الارض الواسعة . نزيه أبو عفش / ٥٤ ــ ٥٥ ــ ٥٦ / . وانظر أمثلة أخرى على استعمال اللون في الشعر : مجموعة عن الخوف والتماثيل لنزيه أبو عفش / ١١ ــ ١٢ / . ومجموعة بعيدا في الصمت قريبا في النسيان لعلي الجندي / ٢٦ ــ ٢٧ / .

(٢٧) الازرق والاحمر ــ محمد عمران ــ ١٩٨٤ م دمشق ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب .

(٢٨) انظر : الحمى الترابية لعلي الجندي / ٩٦ / . وليلى بلا عشاق لشوقي بغدادي / ٨٠ ــ ٨١ / .

وهي أمثلة على اهتمام الصورة الشعرية بالمشاهد الصامتة .

(٢٩) صوت بحجم الفم . شوقي بغدادي / ٢٧ / .

(٣٠) الشمس وأصابع الموتى ــ علي الجندي / ١٣ / .

(٣١) انظر النحل البري والعسل المر ــ دراسة في الشعر السوري المعاصر ــ حنا عبود . الباب الاول / ٩ ــ ١٦٥ / . دمشق ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب / ١٩٨٢ م / .

عشرين سنة ، وهي تشكل أهم ظاهرة فيه . وعلي الجندي يشارك هؤلاء الشعراء في هذا ، لكنه يتميز

(٣٢) صوت بحجم الفم ــ شوقي بغدادي ــ / ١٨ ــ ١٩ / .

(٣٣) الشعر بين الفنون الجميلة ــ د. نعيم اليافي / ٤٦ / .

(٣٤) الشعر العربي المعاصر ــ عز الدين اسماعيل / ١٣٣ / .

الفن بين المتعة والمعاناة

بوغوميل راينوف
ترجمة : ميخائيل عيد

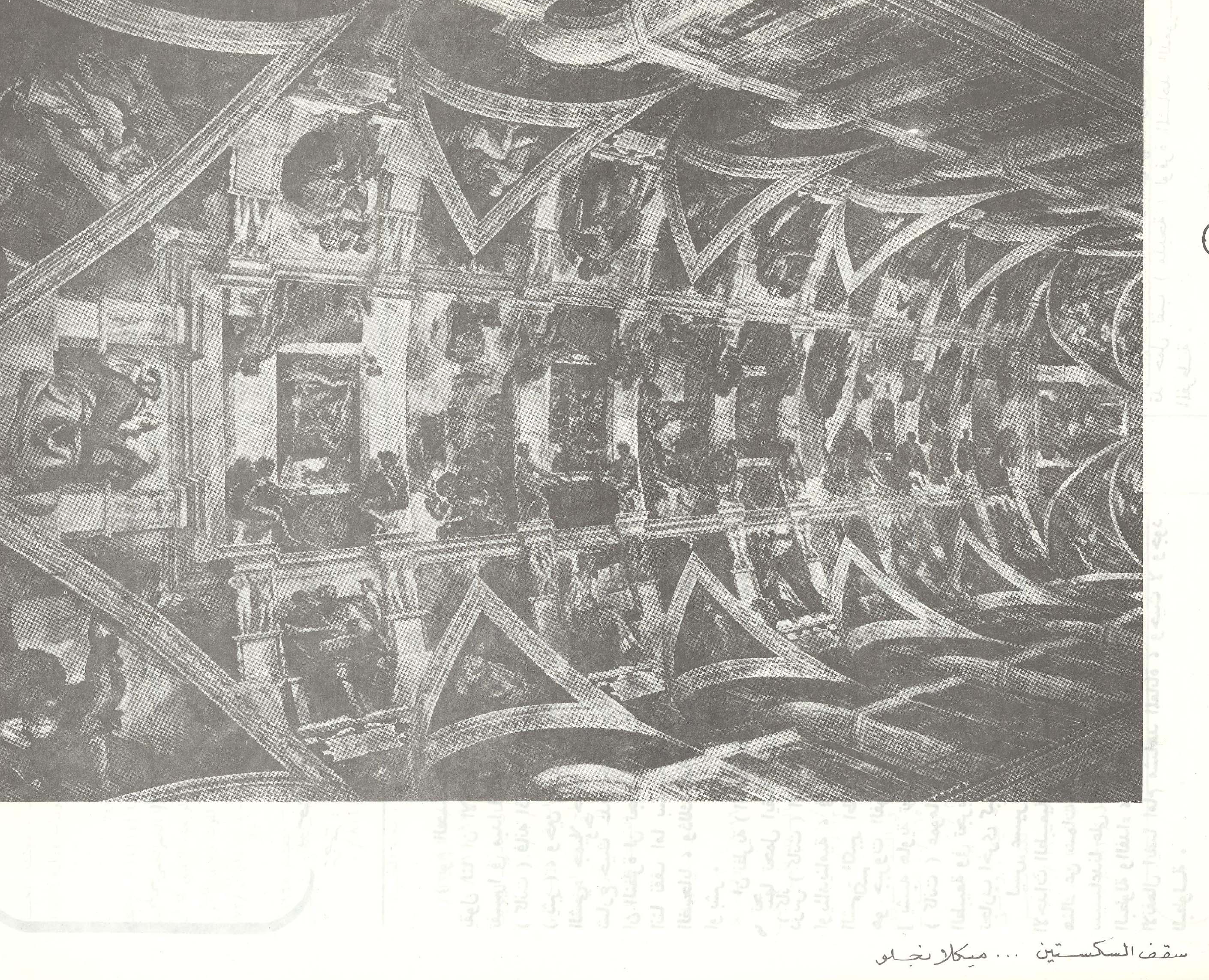
(يوم الحساب) هي ضرب من النتاج الذي يقول لنا أن الاهتمام بمواضيع المعاناة قد يجد تفسيرا في مبدأ التصعيد ، ووفقاً لتحديد الفيلسوف (كانت) فانه اذا كان الجمال (يفتن) فان التصعيد (يثير) ، وحين يثار بشيء فليس لزاما ان يكون هذا الشيء جميلا حتماً ، كي يشد انتباهك ، نقف في شارع حيث حدث حادث ما ، مع اننا نعرف جيدا أن النظرة لن تجلب لنا شيئا جذابا بل على العكس ، اننا نقف اما بسبب فضول تافه أو تأثر بمصير الضحايا ، وذلك تبعا لما تمثله كأناس ـ ذوي ساقين أو بشر .

ان نظرية (التصعيد) تحمل خاتم عبقرية (كانت) ولكنها تحمل ايضا أحادية الجانب التي عنده ، لقد درس (كانت) التصعيد من حيث مرتبته الرياضية أو الدينامية ، في الحالة الاولى يكون (التصعيد هو الشيء الكبير اطلاقاً) ، والتصعيد في الحالة الثانية هو جبروت الفوضى الطبيعية ، كالاوقيانوس مثلا [يشبه هاوية تهدد بابتلاع كل شيء] ، وقد حدد (كانت) عموما ، ظواهر التصعيد في علاقتنا مع الطبيعة وفي تجربتنا تجاه عظمة الطبيعة ، في حين تهمنا تجارب أخرى كبشر .

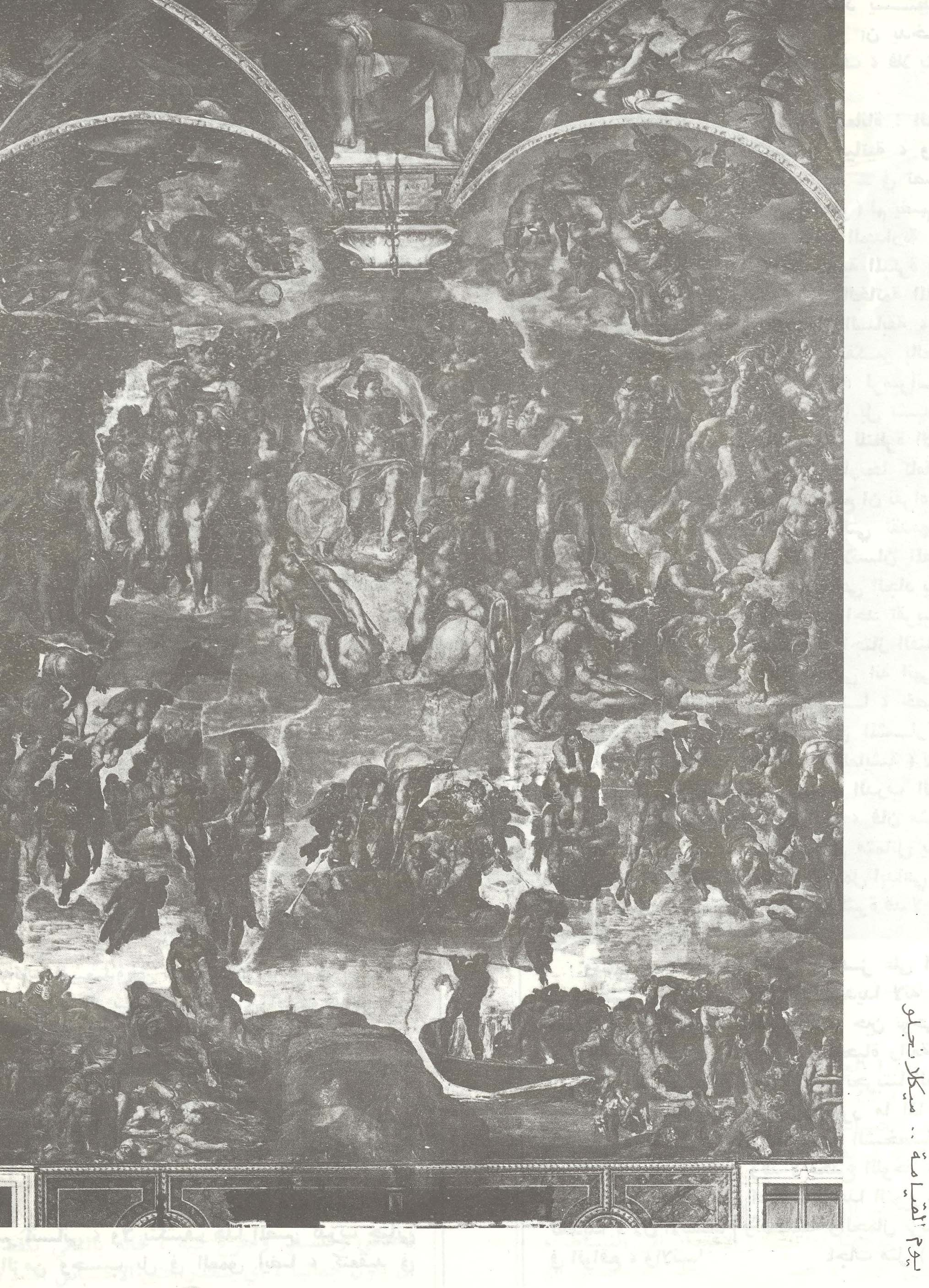
ليس عسيرا ، طبعاً ، أن ننقل أحكامنا من الاحداث الطبيعية الى النشاطات الانسانية وان نبحث هناك عن سمات الجبروت والسمو والعظمة ، وهذا سيساعدنا على أن نفهم طابع انفعالاتنا أمام مظاهر البطولة والفداء ، ولكن لا يتضح كل شيء ، لاننا نعاني الانفعال أيضاً أمام مشاهد المعاناة ، وحيث لا وجود للبطولة .

فلنتمهل ، على الاقل ، في الارتفاع الى جو السمو ، الافضل أن نعود الى مكان حادث الطريق ، ففي نهاية الامر يظهر دائما موضوع المعاناة كأذى كبير أو صغير ، والاذى دائما يسترعي الاهتمام ـ سواء كان فضولا مبتذلا أم تأثيرا بمصير الضحايا ، وها نحن في مكان الحادث ، تل الجلجلة المشؤوم العاري ، ضاحية (مدريد) ليلة التدمير الجماعي ، في ميدان (هيوس) الدامي بفعل التقطيع الضاري ، المسكن العمالي الاصم في شارع (ترانسنونن) ، حيث ترتمي في ضوء الصباح البارد جثث أناس قتلى ، ماذا يجعلنا نقف كالمخدرين أمام هذه المشاهد المعذبة ، التي سنتجاوزها من ثم سريعا ، هذا اذا حافظنا على مزاجنا الهادىء والرائق ؟

أن ابسط الامور أن نقول : الفضول ، فعند حدوث مكروه يحرص الانسان على أن يعرف ما جرى ، يراهن الفنانون المتوسطون على الحافز المثير للفضول ، اذ ليس لديهم ما يراهنون عليه سواه ، ولا تندر استفادتهم من فضول الجمهور ، ان (فرعون) الذي كان يراقب من غير انفعال كيف يقطع حاملوا الاخبار السيئة ، و (لوط) الزاني ببناته خلى خلفية الخراب والحرائق ، ومصارعو الثيران الذي يقيسون قوتهم بالدم في الصراع ، والفتيان الخبراء الجميلون الذين وضعهم التفتيش على المحارق ، و (ماري انطوانيت) التي سيقت على عربة فظة الى المقصلة ـ لقد استخدمت كل هذه المواضيع بنجاح امام الجمهور ، ومعروف أن الصالون الرسمي في القرن التاسع عشر قد حمل لقب (مذبحة) لوفرة المشاهد الدموية المفرطة .



سقف السكستين ... ميكلانجلو



يوم القيامة .. ميكلانجلو

وأمثال تلك النتاجات تشير على افضل وجه الى أن موضوع المعاناة بذاته ليس ذا اهمية كبيرة ، فالمشاهد المطلع يمر بها دون ان يتوقف ، لان التنفيذ المبتذل يدفعه عنها ، والانسان لا يذهب الى المعرض كي يشاهد المجازر لا أكثر ، ثم ان الجمهور غير المطلع يشبع فضوله ويمضي ايضا دون أن ينفعل بأي معاناة جمالية أصيلة .

يبدو للنظرة الاولى ، وكأن مثل هذه اللوحات تحتوي على كل ما هو ضروري كي تعتبر نشاطا أكثر رصانة ، فالتصادم المدمر المحتدم موجود . وموجودة الخاتمة المخيفة ، وموجودة الضحايا التعسة ، أحقاً لا يثيرنا العبيد المصريون ؟ الذين قطعت رؤوسهم عند غروس كما يثيرنا قتل العائلة العمالية لروميه ؟ الحقيقة انهم لا يثيروننا ؟ ولا يعود السبب لكون الحادثة بعيدة جداً عنا تاريخياً ، بل لانها بعيدة جدا كدراما عن احساسنا ، ذلك لان تأليفها يبدو مزيكا لنا ، وحين ندرك أنهم يردون ارباكك لا ترتبك، في اغلب الاحيان ، فاللوحة لا تحتوي على سوى حادث وهمي ، وينحدر تنفيذها التشكيلي الى المحاكاة المقلدة .... ونتجاوزها ..

لا نمر أمام حادث في الشارع بمثل هذه اللامبالاة، فهو يترك في وعينا ذكرى تدوم فترة أطول ، والنتاجات المأساوية الاصيلة تشبه الحادث في الشارع من هذه الناحية تحديدا ، فهي بطابع المشهد ، وبالمعاناة وبتنفيذها تخلق الثقة وتثير انفعالنا ، والانفعال الشعور تعاطف ، وهنا لب المسألة ، وذلك لان التعاطف هو الطريق الاقرب الى التوغل في الانسان ، والفن كمعرفة انسانية ، محتاج ، تحديدا ، الى هذه الطريق .

ان آلهات روبنس الواقفات أمام محكمة (باريس) يفتننا ان لم يكن يغني الجسد فبالايماءة المتمردة ، وفينوسات (تيسيانو) يمتلكننا بجمالهن . ولا نفكر بالتوغل في المشاكل الروحية لهؤلاء البطلات ؛ لانهن ككل المخلوقات السعيدة من غير مشاكل ، كل شيء لديهن على ما يرام فلا يبقى أمامنا سوى التمتع ، هن غير مختلطات بالاحداث فهن انفسهن من غير تاريخ ، من غير ماض أو مستقبل ، هن محددات باللحظة الراهنة، وقد حوالهن الفنان الى أبد .

ان بطل الدراما أو المأساة ينمو أمامنا بمقاييس اخرى فهو ذو ماض ومستقبل لان كل دراما ناجمة حتماً ، عن أسباب وستؤدي ، حتماً الى عواقب ، ومع ان الفن لحظة فان الفنان يحكي لنا في هذه اللحظة تطور مصير انساني ، ولا ينكشف هذا المصير كدرب حياتي في الزمن وحسب بل في العمق أيضا ، كتعقيد في الطبع ، والفن كمعرفة انسانية يكاد يستطيع أن يتناول الانسان بكل امتلائه من غير ان يدخل في الدراما ، أما الدراما ، كما هو معروف ، فلا يندر أن يكونْ لها مقابلها المأساوي .

هنا الفكرة الرئيسية لموضوع المعاناة : التوغل في الانسان عمقاً كتركيب لسيرة حياتية ، وكظهور لطبع ، وكمشارك ـ بطل او ضحية ـ في تصادمات احد الازمنة ، فحتى لو أن (ميكلانجلو) لم يضم سوى جدارية (يوم القيامة) فانه بهذه الجدارية يحملنا على أن نستعيد ذهنياً تاريخ الانسانية المبكرة بكامله، المصور في جداريات سيكستين . فالخاتمة المأساوية توجه الذهن منطقياً نحو الاحداث السابقة ، كما أن كل حدث يولد ، منطقياً ، التفكير بالخاتمة المحتومة ، ان احدى صور الوجوه لرمبرانت في شيخوخته لا تشبه صورة ملتقطة تواً بل تشبه فيلماً عن المغامرة الانسانية ، فما يبدو ، للنظرة الاولى نهاية لمصير ، يحتوي في الجوهر تاريخاً كاملا لهذا المصير ، وما يتعلق بنا هو هل نستطيع ان نقرأه ..

هذه الرؤية الكلية للانسان التي تقدمها لنا الدرامية لا تظهر في وعينا فقط للانسان المصور ، بل وفي الوعي ذاته ، ان العمل الابداعي الجاد بالنسبة للمشاهد هو ، دائما ، وفي وقت واحد تقريبا درب متدرج الى العالم والى ذاته ، وقد اجتاز الفنان هذا الدرب باتجاهيه ، ولكن هذا لا يعني أنه انهى عملنا ايضا فبطابع استقرائنا وتأملاتنا ، خصوصا ما لا يستسلم للارادة والرقابة من المشاركات في الذاكرة والخيال ، مما تكاد كلمة (المعايشة) لا توفيه حقه ، تتعلق كيفية ومقدار عبورنا الدرب الى عالم العمل الابداعي والى ذواتنا ، ولهذا ، فان مشاهدين ذوي امكانات ذهنية متساوية وتقبل متماثل يمكن أن تكون ردود فعلهم مختلفة جدا امام عمل ابداعي واحد، ان علاقتنا بالفن هي نتيجة تراكمات كثيرة قد لا تحسب لها حساباً أحياناً .

ونتاج الدرامية هو أخيراً حافز على النشاط ـ الذهني أو الحياتي ، وذلك تحديدا لانه يطرح معضلة ، وكل معضلة تتطلب حلا ، حين توحي لوحة ببساطة بأن الحياة رائعة نقول : الحياة رائعة ، اذن كل شيء على ما يرام ، واذا كانت تجربتنا الخاصة تقول شيئاً آخر يبقى علينا أن نقرر ما اذا كانت اللوحة تخدعنا أو أن تجربتنا الشخصية هي استثناء مزعج بسيط ، وقد لا تخدع اللوحة ، ونكون مخطئين اذا نفينا وجود أعمال من هذا النوع ، ذلك تحديدا ، لان الانسجام والسكينة والجمال تزداد ندرة في الواقع ، والانسان محتاج الى نتاجات مثل (فينوس



تفصيل من يوم القيامة ... ميكلانجلو

النائمة) ، (الجورجوني) حيث كل شيء في سكينة وانسجام ، ان الاعمال المماثلة لا توجه ، قطعا ، المشاهد الحساس نحو التهويم نعساً ، انها أيضاً تثير الحركة في نفوسنا ، ولكنها حركة ذات اهتزازات أخرى .

والنتاج الذي يقودنا الى عالم التصادمات والعذابات يوجهنا بمزيد من الاقتدار الى النشاط ، ولا يتعلق الامر ، طبعاً ، بالنشاط الجسدي أو السريع ، ليست اللوحة ملصق دعوة ولا نشيد مسير عسكري ، ولكنها تقوي عمل الشعور والفكر وتوحي انا بمخرج محدد ، يمثل جزءا من تلك التراكمات التي تكون الطبع البشري والمواقف البشرية .

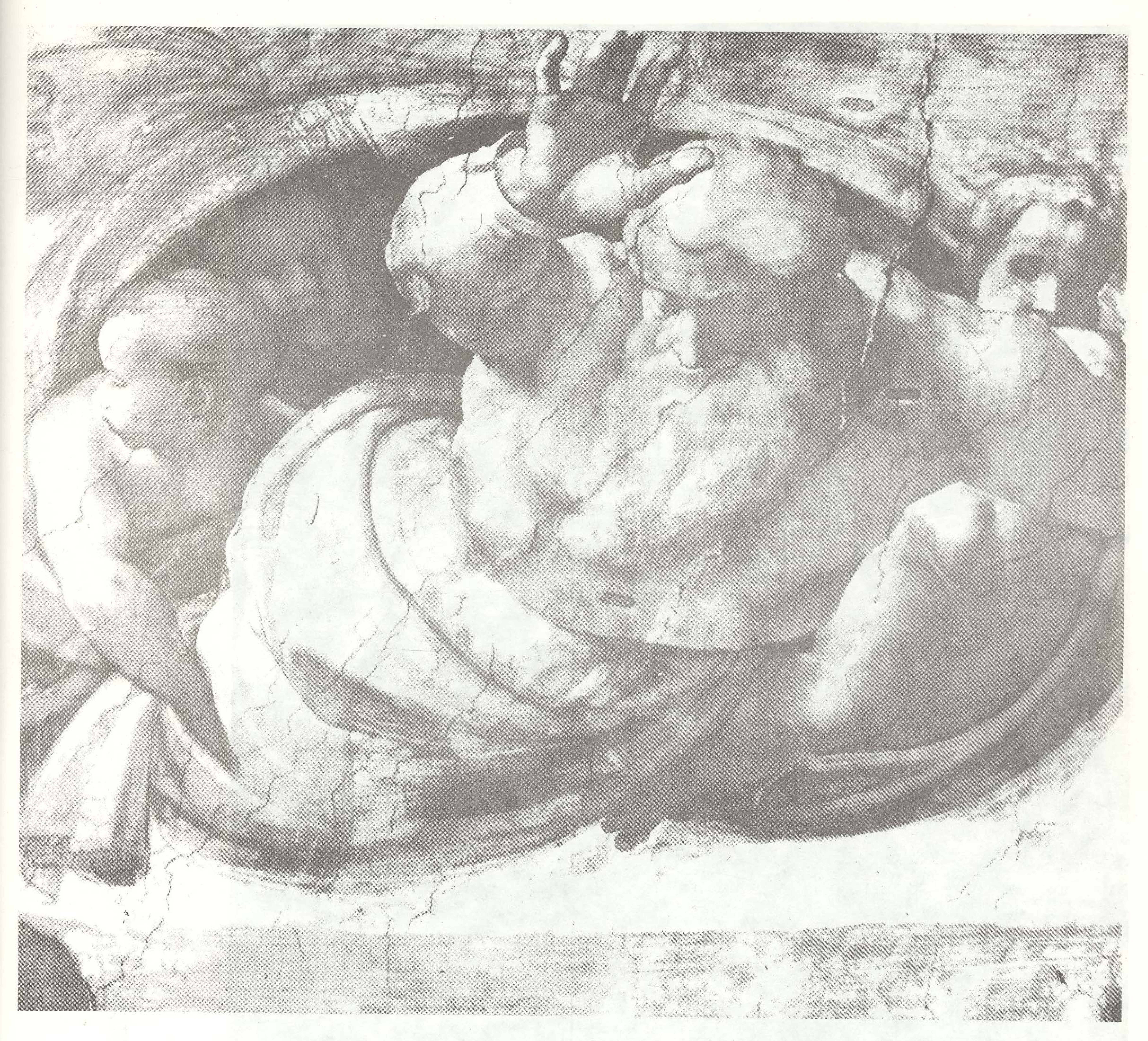
لا يمكن أن تكون هذه التراكمات من طبيعة جمالية صرف ، فاذا خيل لنا أن الجمالي منفصل عن كل مغزى أخلاقي وفلسفي ومفرغ فيه ، فانه بالتالي يكف عن أن يكون جمالياً ، أي ينحدر حتى الاحساس الصرف،



تفصيل من السكستين ... ميكلانجلو



تفصيل من السكستين ... ميكلانجلو



تفصيل من السكستين ... ميكلانجلو

ويتم الرجوع ارتدادا الى البيولوجيا ، ان في المعاناة لا يخرج من جو الجمالي ، بل هو ، على العكس من ذلك ، يظهر مدى وثوق ارتباط الجمالي بالاخلاقي ، ان كل محاولة لفصم هذه الوحدة باسم خاصية ما، نفية تعني ، حصرا ، جهلا بالخاصية ، واذا استخدمنا المقارنات المحببة الى (تين) نستطيع أن نقول ان الفن هو نتاج للجمالي والاخلاقي كما أن الماء نتاج للاوكسجين والهدروجين .

ان خاصية الفن ليست في أن الجمالي يظهر في نوع كيميائي نقي ، بل في ظرف تلتحم فيه كل عناصر العلاقة في بناء جمالي عام . يتشربها ، ولا تكون موصولة به أو يخدمها ، يتشربها ليس أوان خلق اللوحة ، بل حين تكون جنيناً . ذلك لان الجمالي وكل ما سواه مرتبطان عضويا حتى في روحنا وفكرنا، حتى على شكل رؤيا ، ان العالم الذي يفكك ، خدمة لاهدافه ، العناصر الجمالية والاخلاقية والفلسفية ،

من العملية الشاملة للتفكير الذهني ــ التصويري يصبح نفسه ضحية لتجريداته منذ ان يتصور انه يميل حقاً الى أشياء منفصلة ، فاذا أقر مرة انها منفصلة فانه سيفكر في كيفية توحيدها ، وفيما اذا كان ينبغي ان يوحدها ، وفيما اذا كان يحطم نقاوة الخاصية الصرف اذا هو وحدها ، ان الكوميديا التي يمثلها بعض المنظرين من اجل مسيرتهم التنظيرية ، يصير اول ضحية للاقتناع ، بأن نفس المبدع هي سلسلة من الادراج المنفصلة وفي كل منها محتوى دقيق .

ان خاصية الفن قد تدمر ، والادق ، لن يتم بلوغها مع انعدام الكلية العضوية للتجربة الابداعية وحين لا يصل الفرد الى الخيال والشعور الفني ، ويحاول ان يبدع بطريقة ذهنية مستخدماً خياله الطفيف للبحث عن غلاف (أمبلاج) تصويري لافكاره وحينئذ يمثل فعلا كل المخاطرات بتدمير الخاصية وتبلغ الاخلاقية العقلانية ذروة الظهور كتعليم ، ان اعمالا على هذه الشاكلة ، وهي كثيرة في تاريخ الفن ، وقد وضعها فيأحيان غير نادرة مؤلفون ذوو صيت ، لا تبرهن على أن العنصر الاخلاقي ليس غريبا عن الفن وليس مشاغبا فيه ، بل هي تشهد ببساطة على أن هؤلاء المؤلفين هم فنانون ضعفاء ، ومن العبث أن تنتظر ايحاءات فنية قوية من فنان ضعيف ، ان ما يستطيع تقديمه لك هو تعليمات اخلاقية في تشبيهات شاحبة للشخوص ، (جان باتيست غروز) اكثر تقبلا لافكار (ديدور) الجديدة من (شاردان) ولكن لوحاته، في أحيان غير نادرة ، هي رسوم مترهلة لافكار بدائية ، لقد قرر اطاعة الفيلسوف حول (بلوغ الاخلاق في الفن) فوضع لوحات تعليمية مثل (الأب يقرأ التوارة لاولاده) ، لقد تقبل (لوي بولانجيه) بيان الافكار والمواضيع الذي وضعه (دولاكروا) بكامله ، وكان في هذا المجال أكثر (رومانتكيه) من (دولاكروا) ولكنه كان كفنان أصغر منه كثيراً ، نتاجاته برنامجية لامعة، ولكنها واهنة من حيث الفن ، وليست الافكار المذنبة على أي حال ، المصيبة في ان التصوير لا يصنع من افكار عارية .

ان صعوبة حل لغز (شيفرة) العديد من الروائع ناجمة الى درجة كبيرة عن كوننا نسعى ، عن طريق العقل ، الى تفكيك الموضوع ، ووصف الخطة ، والفكرة الاساسية ،والتصورات الفلسفية والاخلاقية والجمالية كي نحدد الدور الدقيق لكل صورة تعبيرية من صور عناصر محتواها واذا بقي لدينا وقت ــ نقول بضع كلمات حول الخواص التشكيلية للبنية ، ان المعلقين الشكلانيين ، على العكس من ذلك ، يحللون ، بدرجة أكبر أو أقل من الفشل ، السمات التوليفية والتصويرية ، واحيانا ، وفي دفق من الشهامة يذكرون شيئا عن الموضوع وعن وجهة نظر المؤلف ، من غير أن تفوتهم ملاحظة أن هذه ، في الواقع ، غير ذات أهمية للعمل الابداعي ، ان فساد التحليل الشكلاني محدد مسبقا بالحقيقة الاولية حول أن الشكل لا يدرس كبناء تشكيلي ، وكمظهر لمحتوى بل كمجموعة من العناصر التشكيلية ، ان التوجه العقلاني الى الجانب الفكري ــ الموضوعاتي ، وكأنه (موازيك) من أجزاء مكونة يؤدي أيضا الى الفشل لسبب بسيط هو أن العمل الرائع متعدد الوجوه ، واذا لم نستطيع قبوله وفهمه على تعدد وجوهه ، فاننا نخاطر بأن يسف كل تحليلنا نحو الفلسفة الغيبية العقيم ، ويبرز (العمل الابداعي) كتأمل وتجسيد مثل الكيان الحي ــ من الداخل الى الخارج ، من اللب الى التفكك ، وتلك عملية كاملة لا علاقة لها ببناء بناية ، آجرة فوق آجرة، مع أن البناية ليست نتيجة بسيطة لهندمة الآجرات ، بل هي وليدة فكر ، وليس نادرا ، مع الاسف ، اسفاف دراستنا الى وصف الآجرات واحصائهن .

ان انعكاس أية معاناة انسانية ، مهما كانت دقيقة وواقعية ، يمكن وحدها ، ولهذا السبب فان بعض المعلقين ، الخبراء كفاية في الدقائق التخصصية ،يقفون كجمهور في مستوى أدنى من مستوى المشاهد العادي، فلديهم تنعدم المعاناة ، انهم يسخرون من الساذج الذي تدمع عيناه لدى عرض فيلم أو يقف صامتا أمام لوحة مفعمة بالمأساوية ، هم يعرفون أن غاية الفن ليست الوصول الى ما يبكينا أو يضحكنا ، فذلك هو هدف الوكلاء العامين المبتذلين .

صحيح ، يصعب ان تظهر الاثارة العاطفية كمعاناة جمالية ، اذ تنعدم فيها ، أحيانا اللحظة الجمالية :يكون رد فعل المشاهد على الحادث المصور بالانفعال نفسه الذي يرد به الفعل على الحادث ذاته ، قد لا يكون المعادل جمالية ولكنه انساني ، والانساني يمثل امكانية الوصول الى الجمالي ، فاذا اختفى الارتعاش العاطفي للمشاركين لا تستطيع بعض الافكار المعمقة وليست مؤهلة لان تحل محله ، ان التحليلات العقلانية الجافة للمحتوى والشكل ، مع كامل احترامها للخصيصة ، لن تكشف لنا مغزى العمل الابداعي ، ان التجريدات والتفكيك تكون ضرورية احيانا للدراسة ، ولكنها تكون مفيدة ، اذا احسسنا مسبقا بالنتاج بأكمله ، عن طريق الحواس والشعور والخيال ، يمكن أن يرافق التفكير هذه العملية من التقبل ، أو ان يأتي متأخرا ، ولكن لا يمكن أن يحل محل التجربة الانسانية ، الواقعية



تفصيل من السكستين .. ميكلانجلو



تفصيل من السكستين : ميكلانجلو

التي تظهر حتى عند المشاهد غير المدرب ، ان الناقد الذي ليس لديه حواس متطورة ، أو قلب متجاوب أو خيال قوي ، ومع كل اعداده الذهني ، يصعب أن يساعد الجمهور الذي يتجاوزه بتقبله الانساني التلقائي.

المشاركة ، نقول في حديثنا اليومي كثيرا (ياللانسان المسكين) ثم نمضي كل منا الى عمله ، ليس لاننا غير متعاطفين ، بل لاننا نشعر اننا غير قادرين على المساعدة، أو نبدو عاجزين ، لاننا لا نريد أن نعقد حياتنا ، اللوحة هي بالمناسبة بينا ، وأقيم احتكاك معها ـ لا تسمح لنا بالانسحاب بسهولة ، فهي تبقى في وعينا ، شئنا أم أبينا ، تسبح ، غير مدعوة ، في ذاكرتنا ، تقلقنا لان مهمتها في أن تقلقنا ، وفاعلية العمل الدرامي تظهر في هذا الايحاء المستمر ، من تأثر بأطفال (كولفيتس) الجياع يصعب عليه ان ينساهم ، هدف الفضول ليس في أن يصدمنا ، بل في أن يعلمنا الشفقة ، ويجعلنا غير مستكينين تجاه الشقاء في الحياة ، وأن يجعلنا أكثر شعورا بالجمال .

واذ ننظر ، مصيبين ، الى الفن كانعكاس للواقع ، لا يندر ان نغفل حقيقة كونه ينجم أحيانا عن بواعث متناقضة : لا ليلقد الحياة بل ليحث الحياة على ان تقلده ، لقد ظل زمنا طويلا ضربا من الرقية والسحر ، المدعو للتاثير في الاشياء والظاهرات ، اننا ننظر الى رسوم المغائر من العصر الحجري القديم على اعتبارها أقدم ظواهر التصوير الفني والانعكاس ، ولكن النظر اليها من هذه الوجهة لا يوضحها ، الا بنظريه الفن باعتباره لعبة التي لا توضح الشيء الكثير هي الاخرى .

نشأ النشاط الفني في بدايته كنشاط عملي في مجرى الحياة ، وكانت مهمته ان يضمن صيدا موفورا للقبيلة بوساطة قوة الصورة السحرية ، أي على الرغم من أن الفن في البداية كان مماثلة للواقع ، فانه لم ينشأ كي يماثل الواقع بل كي يؤثر فيه ، هذا الطموح الى التاثر على مجرى الحياة بوساطة الفن ، مستمر ، ويظهر في تجليات مختخلفة ، وصولا الى فن الاشتراكية الثوري المعاصر .

يرى الريبيون أن ذلك طموح وهمي وأن الفن المعاصر أضعف من أن يؤثر على الاخلاق الاجتماعية ، وكذلك كانت رسوم الكهوف عاجزة في سحرها ، يبدو وكأن التاريخ يؤكد هذه الريبية ، ان التعريات الفنية للاغتصاب والاضطهاد التي صدرت طوال القرون لم تمنع الاغتصاب والقسوة من أن يتخذ اشكالا أفظع ، ان جرائم النازية والعسكر الامريكيين مثال كاف في هذا الصدد .

ان الامر محير فعلا ، اذا نظر اليه من هذه الزاوية، ولكن ثمة زاوية اخرى للنظر الى الامر وهي الاصح في نظرنا ، ان جرائم الظلاميين بحق الانسانية لا حصر لها فعلا ، وقد تكاتف الظلام مرارا ، تكاتفا لا يطاق ، واذا كان لم يبتلعنا بعد ، فذلك راجع لوجود نور ، وحتى مع اندفاع اغرب حالات التدمير ظلت (الانسانية) تتابع طريقها الوعر بفضل (الروح الابداعي) الذي يوقف الفوضى ، وبفضل (الامل) الذي يرمي القنوط، صحيح أن الظلامية قد أثرت مرارا على عالمنا المعذب ، ولكن الصحيح ايضا انها كانت تنتهي بالهزيمة ، وكان ثمة دور للفن في هذه الانتصارات الحماسية المتكررة للنور .

دور الفن ، ودور المعاناة ، كتب (ميبيه) : [لو أن بامكاني ازالة المعاناة لما فعلت ، فهي تضطر الفنان الى الابداع .] نحن بعيدون عن فكرة أن تصويرالحياة كعيد وضاء هي نتيجة حتمية لقصر النظر ، قد يكون تعبيرا عن انجذاب الى ظواهر محددة مع الادراك تماما أن الواقع لا يقتصر عليها ، وكذلك هي حال الشعور الرفيع نحو الشقاء والعذاب ، فهو ليس دليلا قاطعا على الفهم الكبير ، في العقد الاخير من السنوات ، خصوصا ، حظي بانتشار واسع ما يسمى (نتاج الكوارث) في الفيلم والرواية وبرامج التلفزيون ، انها نتاجات مكرسة لكل ضروب الكوارث من طبيعية أو متخيلة ، بدأت بغرق السفينة (تيتانيك) وانتهت بحروب بين الكواكب وصدامات المجرات ، تنعكس في هذه النتاجات مخاوف الانسان العادي من المستقبل المفعم بالاخطار والمشاعر المسبقة لطبقة بكاملها وضعت أمام عتبة هلاكها التاريخي ، وسواء أخاف المؤلف أولا ثم أراد اخافتنا أم أنه يريد أن يكدس اقساما من الخوف النووي الشامل ، فان القيمة الفنية لمثل هذه النتاجات موضوع شك كبير في الحالين .

الخوف يبعث التشوش والذهول ، وهدف الفن ، على العكس من ذلك ، وهو ـ أن ينقي الارواح ويخلصنا من الذهول ، لقد قال ماركس ان جميع الفلاسفة حاولوا ، حتى الآن ، أن يفسروا العالم والمهمة هي تغييره ، تلك هي مهمة الفن الكبير الذي هو كما رأينا ليس مجرد انعكاس للحياة ، بل هو أيضا علاقة بالحياة تشارك في تطويرها .

وبميزة الفن هذه يفسر وجود هذه المواضيع المؤلمة والمأساوية التي اذ لا مكان لها في بعض الميادين ، تكون مدعوة الى ان تطرح لا المعاناة بل المتعة ، وبقدر ما يفهم عالم الانسان المعقد بكليته من قبل المبدع يتكون في هذا الفهم عنصر المعاناة ، وبقدر سمو مثلنا الاعلى في الحياة يكون ضروريا وعي المسافة بين الحياة والمثل الاعلى ، وليس المقصود هنا ، قطعا ، ان ننتف شعرنا ونذر الرماد على رؤوسنا ، الفن الجاد لا يحتمل العويل غير المجدي والا التمظهرات المعذبة ، نعلم جميعا أن الدرب الى المثل الاعلى طويل ، ان لم نقل دون نهاية ، وانه



تفصيل من السكستين ... ميكلانجلو

يتطلب الصبر ، واضافة الى الصبر يحتاج هذا الدرب الى الحركة ، ويلزم للحركة كل من السرور والمعاناة ، واذا كان صحيحا ان الانسان يسعى فطريا الى بلوغ الفرح ، وان يتغلب على المعاناة ويكون صحيحا انه لكي تكون شفوفا في المعاناة يجب ان تجرب الغلبة ، وان تسير الى الامام ، وان تساعد على تقصير هذه المسافة المحسوسة مرضيا بين الواقع والمثل الاعلى .

حين نمعن النظر الى منظر شاعري (لكورو) وقد بسقت الاشجار بخضرة الربيع المفضضة ، والسماء الزرقاء الصافية تنعكس في مياه البحيرة الساكنة ، نرتاح ... ونتمنى ان يبقى هذا الجمال البسيط ، وهذا السكون المريح وان يظلا الى الابد .

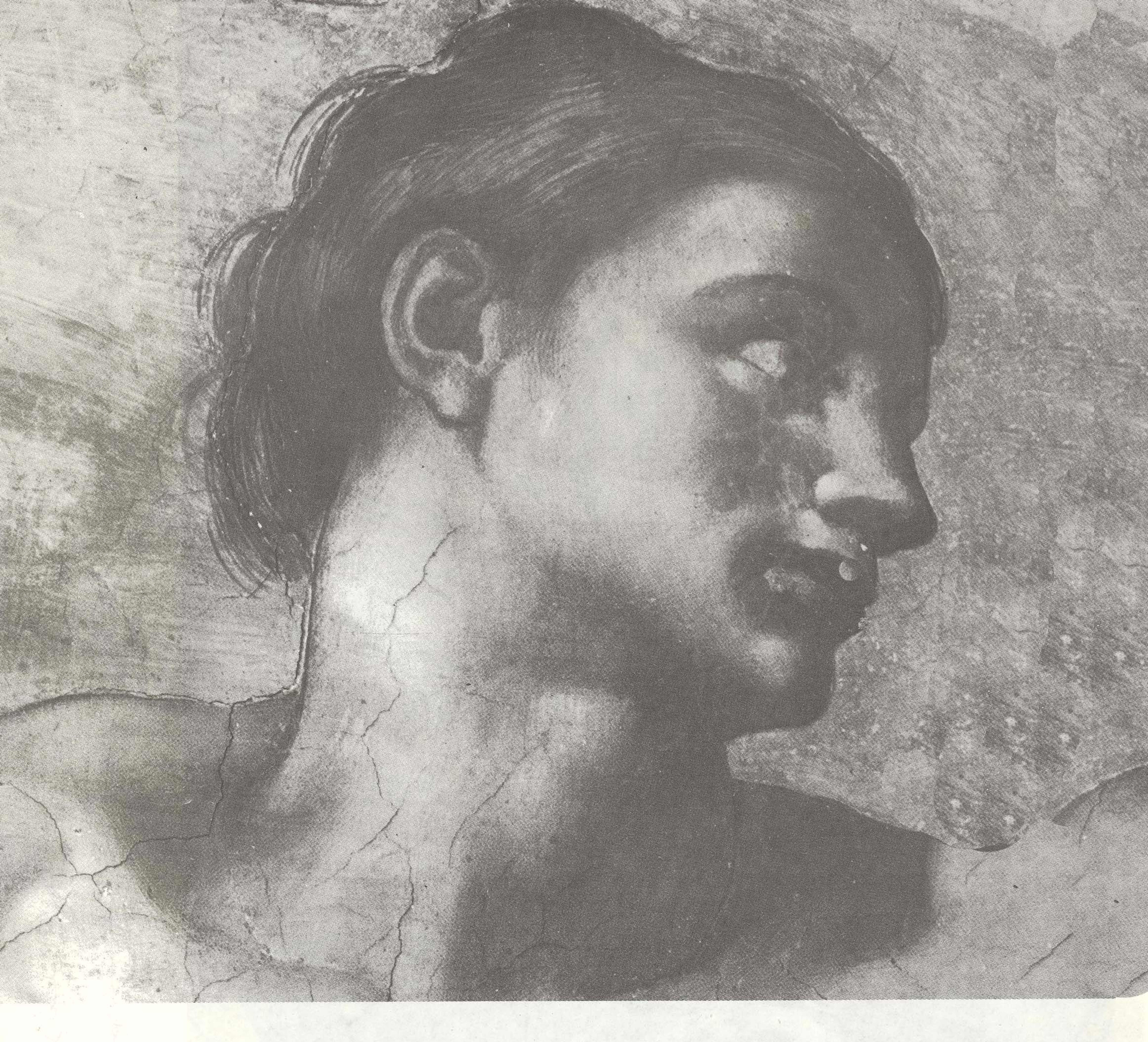
وحين يظهر امام اعيننا احد المشاهد المخيفة ـ ((المجزرة في هيوس)) (لدولاكروا) ، أو (اعدام غويا) فان بقاء المشهد يعذبنا ، يتملكنا توتر داخلي يبحث عن تجسيد في حركة ـ حركة روحية ، طبعا ، لا جسدية



تفصيل من السكستين .. ميكل انجلو



تفصيل من السكستين : ميكلانجلو



خلق آدم ... ميكلانجلو

وهذه الحركة هي رعشة التعاطف ، وهي في الوقت ذاته اندفاع للتغلب على المأساوية .

والهدوء يستدعي رغبة طبيعية في الحفاظ عليه ، اللحظة الهانئة تدفعنا كي نهتف ـفكريا كما في (فاوست) غوتيه :

ـ [أواه ، أيتها اللحظة ، توقفي] !

ولكن الزمن لا يمكن ان يتوقف ، ولا الحياة ، ولا التناقضات التي تظهر باستمرار ، وتبحث من غير توقف عن حل ، والهدوء المرغوب بمثل هذه الخفة في التفكير ، هو في الواقع ... موت وهزيمة .

ومع ذلك نبحث عن الهدوء ، في حين تستثير المعاناة لدينا الشعور بالضيق ، المعاناة في الواقع ليست مسألة مؤلمة وسوداوية ، بل هي معايشة فعالة تدفعنا الى الاعمال ، الى البحث عن مخرج ، ولهذا السبب تحتوي من القوة الحيوية اكثر مما يحتوي رضا الهدوء الطامح الى الحفاظ على الوضع القائم ، أي على السكون ، ولا يلد الرضا شيئا قط ، كل ما يخلقه الانسان هو وليد

الظمأ ، والعذاب ، والمعاناة .

وهذا لا يعني ، قطعا ، أننا نرفض الفرح ، الفرح ليس هو الرضا ، قد يعرف الانسان الفرح أيضا في المعاناة ، ولكنه لا يعرف الرضا ابدا ، اننا نتكلم على الفرح القلق ، والمرير والصامت ، وهذه الصفات لا تنطبق على الرضا .

تمثل اللوحة نافذة على دراما خلدها الفنان ، يميل الناس الى النسيان الفوري والتخلص السريع من التوتر العاطفي ،وقد يكون ذلك ضروريا ولازما من وجهة النظر العملية ـ والا ما كان ممكنا ان تصمد الانسانية للكوارث التاريخية الكثيرة ، ومع ذلك يجب ان يتذكر احد ما ، فاذا لم توجد ذاكرة فلن يوجد عقاب ، ان الفن الذي يصم قوى الظلام ، ويغني البطولة الانسانية ، هو شكل من اشكال العقاب ، ان المشاهد المنكشفة لنا عبر نافذة اللوحة ليست دائما مريحة كأحداث ولكنها دائما ذات محتوى ونبيلة كفكرة ، وهل بامكاننا ان نثمن نجاحاتنا وانتصاراتنا على طريقنا الممتد قرونا كثيرة ، اذا نسينا تجارب وعذابات الضحايا الذين ما كان ممكنا التفكير بالنصر لولاهم .

واذا كان هذا السؤال لا يحتاج الى جواب فهذا يعني ان سؤال :

ـ لماذا لا يندر ان يعيدنا فنانونا الى فترات قاسية من الماضي ، هو الآخر لا يحتاج الى جواب ، فلنتذكر فقط العديد من مجموعات (سفيتلين روسيف) الذي يبدو وكأنه قد قرر ، وفق خطة مسبقة ، الخوض في كل الاحداث الدرامية في تاريخنا الوطني ، القسم الخطر من حرب (صامويل) ونفي البطريرك (افتيميه) كفاح المناضلين ضد النير التركي ، مأثرة (شيبكا) مأساة انتفاضة ايلول ، ملحمة المقاومة اذ نمت فوق هذه المواضيع سلسلة كبيرة من عشرات اللوحات الاثرية التذكارية لامن حيث الحجم بل باعتبارها مقولة اخلاقية وفنية في البطولة والتضحية .

تلك اللوحات ليست مفرحة فعلا ، وهل كان تاريخ شعبنا مفرحا ؟ اجل ، تلك اللوحات غير مفرحة، ولكننا نخطىء اذا قلنا أن باعثها الاساسي هوالعذاب ، لا ، ليس العذاب بل البطولة ، لا ، ليس القنوط بل ارادة الغلبة ، لا ليست الهزيمة بل النصر ـ ذاك هو المعنى العميق لهذه السلسلة الاستثنائية ، ففي فرح البطولة تكمن ، حتما ، المعاناة ، وليس ثمة نصر لولا الاستعداد للتضحية بالنفس .

ان النظر الى فننا ، من زاوية النظر هذه يظهره فن معاناة في غالبيته ، ولكنها معاناة من وجهة نظر أخرى ، يتعلق الامر بالعذابات التي تبرز لدى التحقق من المطمئن جدا .. أن نقول أن هذه العذابات توجد أساسا في فترة السير ، وبعد أن يتعلم التلميذ السيطرة على دقائق الاختصاص ويصير ماهرا يرضيه فعل الابداع جدا .

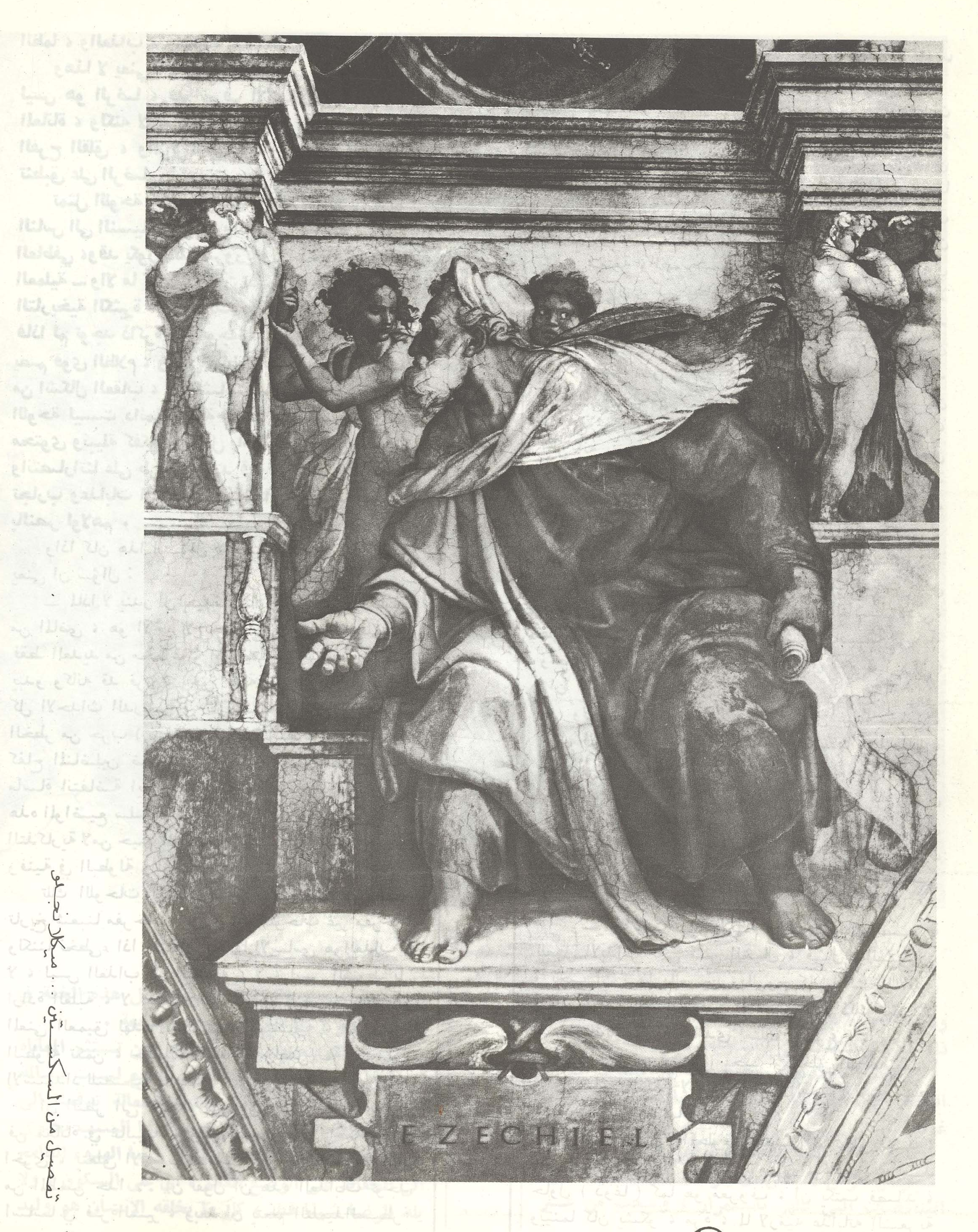
أمثال هؤلاء الماهرين غير قليلين ، مقبول ان ندعوهم البارعين في الفن ، انهم اناس لهم عين مدربة ويد واثقة ، يسيطرون بثقة على آلة تسجيل من وسائل التعبير ويستطيعون من غير جهد استخدامها عند الحاجة ووفقا لها ، ان عملية الخلق عند أمثال هؤلاء المؤلفين ـ ان لم تكن مزعجة ـ فهي ينبغي أن تكون ممتعة ، انهم يشبهون الراقص على الجليد الذي يستطيع أن يرسم بسهولة أشكاله على الجليد ، ولا يخشى السقوط ، لانه يتهرب من الاشكال التي قد تعرضه للسقوط ، لقد كتب (أوديلون رودون)بشأن هذا الصنف من البارعين : [الفنان الذي وجد أسلوبه غير ممتع لي ، ينهض كل صباح باطمئنان ويتابع بسلام ، وعدم اكتراث عمله الذي بدأ أمس ، أظن أنه يضجر في أثناء ذلك ، انه يطبق الدرس مثل عامل حي الضمير ، ولا يعرف لحظات الاشراق المفاجئة السعيدة ، وهو لا يعرف القلق المقدس الذي منبعه الارق والمجهول ، فهو لا ينتظر شيئا مما سيحدث] .

الابداع الحق هو ضرورة ومعاناة ، قال بايرون : [الحاجة الى الكتابة تعنف لدي كعذاب يبحث عن مخرج ، وهذا ليس متعة قطعا بل ان التأليف الادبي، على العكس من ذلك ، هو عمل شاق بالنسبة لي] ، ومضى (توماس مان) أبعد اذ أعلن في (تونيو كروغر) [ان الادب ليس نداء بل لعنة] .

ولان الحديث يدور بسبب أو من غير سبب ، حول الالهام تستخدم هذه الكلمة تعسفا ، أحيانا ، لدى الجمهور انطباعا بأنها تتعلق ، ان لم يكن [بانارة من فوق] فبابداع تلقائي يكون سهل بقدر ما تكون الموهبة أكبر ، ودون حاجة الى أن تبحث الان عن تعريف للالهام ، ودون أن نرفض وجوده علينا ان نتذكر الحكمة القديمة : ـ [قد تلهم الالهة الشاعر قصيدته الاولى ، ولكن عليه أن يخلق الثانية] .

وسواء أكانت ثمرة الالهام أم لا .. فان الصورة للعمل الابداعي تأتي من الخيال ، قال (انغر) : [يجب أن تروا بالعينين وبالروح كامل الشكل الذي تريدون تصويره ، ويكون التحقيق بعد ذلك تنفيذا بسيطا لذلك الشكل الذي أمتلك وسوغ] ، ويؤكد (تيودور روسو) : ـ [يجب أن تخلق اللوحة مقدما في رأسنا ، الفنان لا يخلقها على القماش بل يميط الشعور التي تحجبها] .

وللاسف فان [المخلوقة مقدما] لم تخلق بعد ، وان اماطة الشعور ليست بالعمل الميكانيكي ، لقد حاول (دوغا) كما هو معروف ، أن يكتب قصائد ، وبينما كان يشكو ، مرة ، لما لارميه عذاباته الشعرية



تفصيل من السكستين .. ميكلانجلو

تفصيل من السكستين ... ميكلانجلو



أعلن الفنان :

ـ [وتكون لدي حينئذ أفكار كثيرة] !

أجاب مالارميه :

ـ [ولكن القصائد ، يا (دوغا) لا تصنع من أفكار بل من كلمات] . ولكن (مالارميه) أراد ، في المناسبة، أن يؤكد أهمية المادة الكلامية في استعمالها وتبعيتها للفكرة ، فلن تتحول الفكرة أو الصورة الى ،عمل ابداعي الا بامتلاك المادة ، ومهما بلغت مقدرة الفنان فانه ، قطعا ، لا يتعامل بترسانة من أشكال الصور الجاهزة التي تكفيه كي ينفذ هذه الفكرة أو تلك ، ان مثل هذه الترسانة أو السمة قد تكون فقط لدى مؤلفين توقفوا عن التطور ، وهم يتعاملون وفق الضرورة بالادوات التي بلغوها ، ان كل فكرة جديدة تتطلب خلق أشكال تصوير جديدة ، وهي لا تكون أبدا في كمال الصور التي تحوم في الخيال ، ان السعي الى مطابقة التجسيد مع الرؤيا هو احدى اختبارات المؤلف الكبرى ، وهو يرافقه الى اخر أيامه ، ذلك لان الرؤيا تكون دائما أكثر لمعانا وأكثر اثارة من تصويرها على القماش ، فالاولى تولد حرة وتلقائيا من الخيال ، ويجب أن تبنى الاخرى في العالم المادي بوسائل مادية خشنة .

كتب هيغل : ـ [الاسمى والافخر ليس شيئا في درجة لا يعبر عنها ، بحيث يحمل الشاعر دائما في نفسه شعورا أعمق من الذي يضعه في نتاجه ، ان نتاجات الفنان هي القسم الافضل منه ذاته .] والقسم الافضل ليس قطعا [ذاك الذي يبقى مطمورا في روحه .] .

هذه الكلمات تعارض بخشونة التجربة الابداعية الحقيقية ، لا غرابة ، فان منظرا صار بمقدوره أن يصيغ ، كلاميا ، أفكاره بأكبر قدر ممكن من الدقة قد يستطيع بصعوبة ، أن يفهم مخاطر الابداع التصويري ، ... وليست الصور «مشاعر» فحسب انها أقل من ذلك أيضا ـ فهي قياسات منطقية ، انها نزوات تتبدل باستمرار ، من الصعب أن تذعن لسيطرة المادة ، وحين تذعن أخيرا يفلت منها شيء ، كي يبقى ولو جزئيا ، (مطمورا في الروح) وبهذا المعنى فان الشاعر (سولي برودوم) أقرب كثيرا الى الحقيقة من الفيلسوف الكبير :

ـ [حين أعطيكم هذه القصيدة
لا يعود قلبي يميزها ،
فالافضل يبقى في داخلي
وافضل قصائدي لن تكون مقروءة .

بلغ (تيتسيانو) قمم المهارة فقال انه ما يزال [بعيدا عن أن تصل اليد والفرشاة الى التطابق مع الافكار الهامة] ، التي تملأ (روحه وعقله) .

ان طريق البارع يتحول الى تقليد لنفسه ، ويصير خاليا من المفاجآت كما أكد (رودون) ، ولكن هذا يعني أنه يخلو ايضا من المفاجآت المزعجة ، ان الطريق الى المهارة الحقة تكثر عليه المباغتات المرة ، والاهم ، انه لا يعدنا بأي مرحلة نهائية للنصر يمكن أن نصل اليها لاهثين وسعداء ، مثلنا مثل العداء الجيد اذ يفوز بقصب السبق ، فالمهارة لا حد لها ، وهذا نعرفه عن الماهرين أنفسهم ، ترتفع متطلباتك بقدر ما تبلغ المزيد من الاشياء ويزداد الهدف ابتعادا بقدر ماتتحرك نحوه .

شكا (دوغا) في السنوات التي فيها رسم أقوى مشاهد عروض الباليه ، ومناظر من ميدان الخيل ، فقال : ـ [لا استطيع ، بأي طريقة ، أن أنهي لوحاتي كيف يسحب كل شيء طويلا ، وكيف تسقط سنواتي الجميلة الاخيرة في الاعتدال ! أشكو كثيرا من حياتي البائسة] وبعد عقد من السنين ، في مرحلة نضج المهارة يتذمر المصور : [كل شيء يسير ببطء لدى الاعمى الذي يريد أن يجعل نفسه يقتنع بأنه يرى شيئا] .

وحتى السيد (أنغر) ، [أنغر الرباني] الدوغمائي الواثق من نفسه ، الذي لا يتزحزح عن مبادئه حتى في تعظيمه لرافائيلو ، حتى هذا الانسان الذي يبدو وكأنه غريب عن كل الشكوك ، يحمل شكوكه وعدم رضاه المكتوم : . [كل خطوة أخطوها الى الامام نحو فهم الطبيعة ، تقنعني بأنني لا أفهم شيئا ، بقدر ما ازداد اقترابا من العظمة ، والكمال ، أصل الى الحتمية المؤلمة ، حتمية أن أقيس رحابة ما لم أبلغه ، أنا أحطم أكثر مما أخلق .] .

وتكثر في مراسلات (كلود مونيه) عبارات عدم الرضا عما تم بلوغه وعن نفسه : [أنا في أقتم حالة من حالات الشعور ، تصويري متناقض ، وهو لا يصور سوى العذاب ! لا تنتظروا مني أعمالا جديدة ، كل ما أعطيته ، مدمر ، مكشوط ... أي حياة بلهاء !] . وفي رسالة أخرى : [وأستطيع أن أقول ، مرة اخرى، انه بقدر ما أذهب بعيدا يصير أصعب علي أن أقدم ما أشعر به ، وأقول : [الانسان المفرط بالثقة في نفسه ، هو وحده الذي يستطيع أن يؤكد أنه أوصل لوحته الى النهاية ، أن توصلها الى النهاية ، فذلك يعني أن تصنع لوحة تبلغ الكمال ، أما أنا فأعمل كثيرا أبحث وأجرب ، دون أن اتحرك الى الامام تقريبا وانما أفنى .] . ويقول أيضا ـ [كم أشعر بالمرارة لانني لا أستطيع أن أعرض هذا العام [زنبقات الماء] قد أكون مفرطا في القسوة على نفسي ، ولكن ذلك أفضل من أن أعرض أعمالا متوسطة ، انني أؤجل هذا المعرض لا لانني أريد أن أعرض أشياء كثيرة : الحقيقة انني



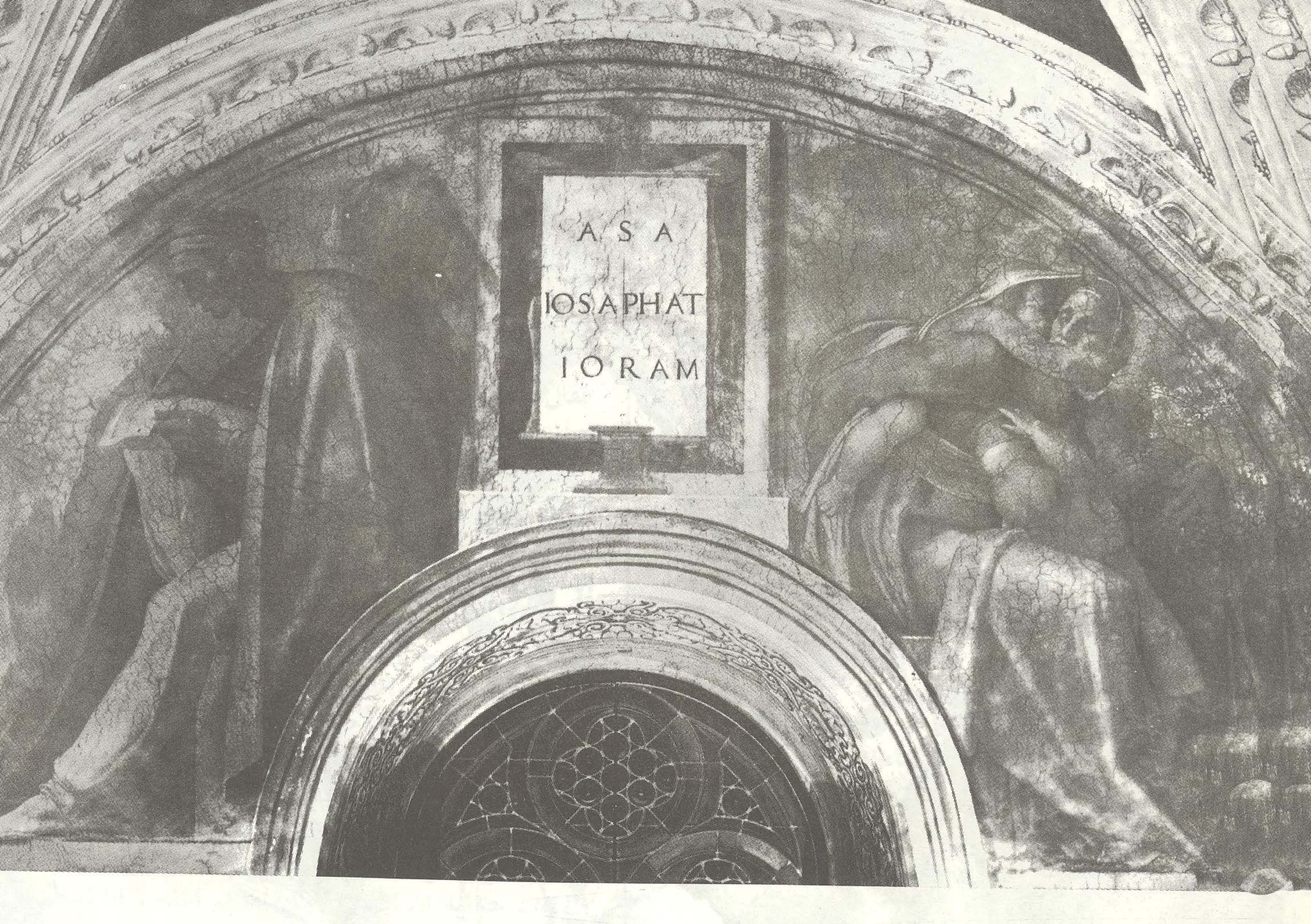
تفصيل من السكستين ... ميكلانجلو

أملك القليل جدا من الاعمال الجيدة التي يمكن أن أزعج الجمهور من أجلها] .

كان (أوغوست رنوار) قد تجاوز الاربعين من عمره حين كتب الى (ديوران روبل) - [أنا مثل تلميذ ، تريد أن تكتب شيئا أجمل على ورقة جديدة فاذا ... بقعة حبر ... ما أزال في مرحلة البقع ..]

ويشكو سيزان : [صرت شيخا .. لن أستطيع التعبير عن نفسي ، لست راضيا عن النتائج المحرزة]

وقد سأل معلم (ايكس) قبل وفاته بقليل : هل سأبلغ الهدف الذي أسعى اليه ، والذي تبعته طويلا **جدا ؟ أتمنى ، ومادام الهدف غير مطال سيدفعني الوضع المرضي القاتم الى حيث لن تأتي النهاية ، او الوضع المرضي القاتم الى حيث لن تأتي النهاية ، او الى حيث لن أخلق ما هو أكمل مما قد خلقت ، كي أبرهن على صواب نظرياتي .. أنا شيخ ومريض ، ولكنني أقسمت على أن أموت والفرشاة في يدي ..]**

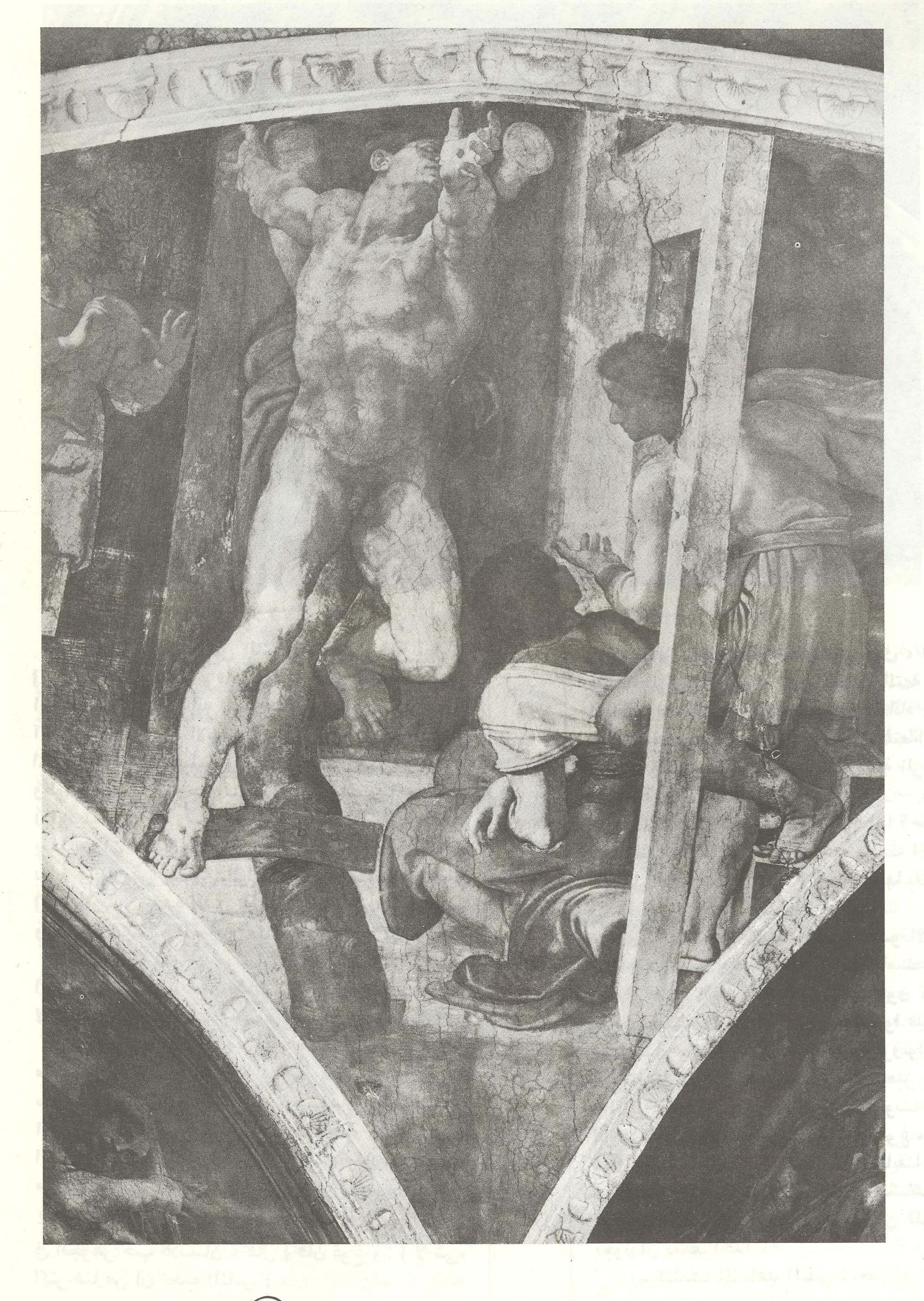


تفصيل من السكستين ... ميكلا نجلو

ويهتف (أوديلون رودون) ـ [لو تعرفون كيف يسيطر علينا هذا التصوير الملعون ، ويحيلنا الى أسرى له ، تستلقي ليلا كي تنام بشعور من الراحة ، وأنت مسرور لان عملك قد نجح ، وفي الصباح الباكر ، في ساعة العقل الرزين ، والتحليل ، ترى كم هو كثير ما ينبغي أن تصل اليه ، وتبدأ تعمل من جديد ، وأنت تأمل بلوغ المزيد ، وهكذا دواليك حتى اخر الايام ، يا للفنانين الفقراء !] .

كتب (جورج روو) الذي ظل يعمل بدأب طوال أكثر من ستين عاما حكمة الى ناقدة (جورج شارنسول) : ـ [لا تصورني مع مشعل مدخن للتمرد أو الرفض ، كل ما قدمته توافه ، ليست ذات شأن ، صرخة في ليل ، نشيج مكتوم ، ضحك أصم ، في العالم ألوف وألوف من غير المعروفين من العاملين الاجدر مني ، الذين يموتون كل يوم تحت ثقل العمل] .

ليس ضروريا الاستمرار في تقديم الامثلة مع أن ذلك غير عسير ، علينا ألا ننسى أن الامر لا يتعلق بالاخفاقات ، ولا بالناس الذين يبحثون عن طريقهم دون جدوى ، بل يتعلق بمبدعين ، رفيعي المستوى ، الفن الكبير يتطلب ، أغلب الاحيان ، جهدا من المشاهد وجهدا غير قليل من الفنان نفسه ، وليس العمل غير الدائب ، وليس الصبر القليل ، وليس الثبات القليل من الطبع تجاه خيبات الامل ، وأمام هذا الهدف ، الذي يتبعد أبدا ، وهذا كما قال (رودان) [حتى آخر الايام ، فلنتذكر أن آخر الكلمات التي غادر بها (فان غوغ) العالم هي : (من جديد ـ الفشل .. لا نهاية للشقاء) .] كلمات ألم وقنوط يقولها الفنان الذي بلغ نجاحه أعلى القمم في الفن في الازمنة الجديدة. الاجيال التالية وليس من قبل المصور نفسه ، والذي لا توجد لديه سوى قمة واحدة ، هي تلك التي تبتعد وتبتعد ولا تطال ، قمة الهدف النهائي المستحيل .



تفصيل من السكستين .. ميكلانجلو



تفصيل من السكستين ... ميكلانجلو

ان انسان التعقل النثري العملي قد يقول : [أيصعب عليهم ان يرفضوا ! لا احد يجبرهم على ان يصنعوا فنا .] انه لقول منطقي حقا ، ولكن منطقا آخر يهيمن في جو الابداع ، قد يبدو لوجهة نظر المألوف ، منطقا عبثيا ، ولكن وحدته هنا شرعية ، وطوال زمن التأرجح بين الفن والموت ، أدرك (موديلياني) ان رئتيه المريضتين ظامئتان الى هواء يوغا ، وان اعصابه المنهكة تحتاج الى الراحة ، وان بقاءه في باريس يساوي الهلاك ، ومع ذلك يعترف : [جو باريس وحده الذي يلهمني ، انا شقي في باريس، ولكنني لا استطيع العمل في مكان آخر] .

وكتب (ادوارد مونش) في فترة العذابات النفسانية : [ان اصور فذاك مرض لي ونشوة ،مرض لا اريد ان انجو منه ، ونشوة اريد ان اصونها .]

مر ونشوة ، معاناة ومتعة ، متعة غير سهلة ،متعة ممزوجة بالالم ، متعة مرة ، ومع ذلك فهي رعشة سعادة من اشراق مباغت ، من استبصار مفاجيء ، من احساس لا يوصف بأنك قد لمحت لحظة واحدة السر الكبير ، وانك ستكشف للناس شيئا ، ولو غير كامل ، من السر الكبير ، ذلك لان الفنان يفكر بالانسان مادام يفكر بالفن ، وما يبدو لنا كالتوق الهوسي الى الفن هو في الجوهر حب للانسان ، قال (فان غوغ) : [لا شيء أكثر فنا من أن تحب الناس] .

وهكذا تنغلق الدائرة ، وبتعبير ادق ، تتقدم صعدا على الحلزون الازلي : يقفل الفنان المتعة في سبيل المعاناة ويصل اليها من جديد عبر المعاناة ، وقد يكون هذا النوع من الفنانين هوالاقرب الى المتعةالاكثر دواما، والاكثر اصالة وانسانية ـ انها متعة الرعشة القلبية السامية وبعد النظر الفطري .

والمشاهد ؟ ماذا يكسب في كل هذا ؟ ما حاجته الى هذه المشاهد غير المريحة وقد خبر بنفسه المزعجات التي تقع كل يوم في حياة الارض وتمتليء بها بلاغات وكالات الانباء .

ولكن المشاهد يكسب شيئا هو الآخر ، اذ ان النتاجات تعنيه ويحظك الكثير منها باستحسانه .

يوجد في الواقع مشاهدون مختلفون كما يوجد فنانون مختلفون ، ثمة أناس ـ وليسوا قلة ـ يفضلون مشاهد (مونيه) والاجساد العارية لرونوار أو زهرات (فانتين لاتور) اللطيفات على نتاج يعبر عن الضيق والقلق المأساوية بغض النظر عن كونه [ابسنت] لدوغا ، أو [مستشفى في ارل] لفان غوغ ، أو (غورنيكا) لبيكاسو ، هذا طبيعي ويجب الا يضايقنا ، ان الموقف من العمل الابداعي يتعلق بطبع المشاهد وبمستواه الجمالي التشكيلي ، وقد يوضح الفن لكل انسان ولا يجوز ان يغيظ احدا .

سيكتشف المشاهد المتأني ، حتى في المواضيع غير



تفصيل من السكستين .. ميكلانجلو

المفرحة ، نبعا غزيرا للمتعة اذا ، كما قال (روسو) لا ينجم الرضا عن الموضوع ، ان قدرة الفنان على خلق نماذج انسانية لامعة ، وترتيبها في المسافة ، وعلى تحويل اللون الجامد الى مادة تصويرية ـ هذه القدرة تستميل وتقنع ، بغض النظر عن الموضوع المؤلم ، بغض الدارسين الغربيين يسامح عن طيب خاطر (روو) على حماسته للبواعث الاجتماعية من أجل غناة التقني وتعقيد النسيج اللوني .

اجل سيكتشف المشاهد المنتبه حتى في النتاج المأساوي ينبوعا للمتعة في تجليات المهارة الرفيعة ، ولكن المشاهد الحساس سيذهب ابعد من ذلك، ويحصل على المتعة المعقدة فعلا والمنفردة ، والتي لا يندر ان تكون متعبة ـ حتى في ايقاع اللوحة الدرامي ، فامام امثال هذه اللوحات يشعر الانسان انه اكثر انسانية ، فأمامها ، تحديدا ، يحس انه لا يتلقى وحسب ، بل يعطي شيئا من قلبه ايضا ، ولقلب الانسان نوعية غريبة اذ يغتني بقدر ما يعطي .

والانسان غير المؤهل للمعاناة الروحية الحقة يكون في الوقت نفسه غير اهل للمتعة الروحية الحقة ، فبالمعنى الروحي تكون المعاناة والمتعة اثنين يكونان واحدا .

قال القدماء ان الاله (تزوس) بكي كي ينمو القمح ، في هذه الصورة الساذجة تكمن حقيقة عظيمة ـ حقيقة ان المعاناة قوة ابداعية ، لا ينال شيء دون ضحايا ، وعلى كل قضية جديدة ان تسير على درب المعاناة .

نقول احيانا ان فن التصادمات الانسانية والدراما هو فن جهم وليس الامر كذلك تماما ، الحقيقة هي انه كالعالم الكبير منحوت من الظلام والنور ، فلو إختفى النور لما استطعنا النظر الى ظلمات الدراما ، ولكن من أين ، في الجوهر ، يأتي الالق الذي يضيء هذه الرؤى الموجعة ؟ ...

قال (مونتيتشيلي) مرة : [انا مصدر للضوء ، أنا أضيء (المسرح)] هذه الكلمات لا تصدق على (مونتيتشيلي) وحده ، يمكن أن توجه الى بعض اعمال (يوجين كاريير) المتأخرة حيث صور الفنان منها ، كما في السابق ، زوجته واطفاله ، ولكنه فعل ذلك مع نبرة الحزن والالم مستشعرا نهايته الوشيكة ، كأنما الاضاءة ليست فيزيائية بل كأنما قلب الفنان هو الذي اضاء هذه الوجوه البشرية ، وكأنه يطلقها من الظلام ، واذا اظهرت لنا ، بطريقة ما ، عكرة ومسكوبة في قالب فذلك لان العالم يبدو لك هكذا حين تنظر اليه خلال الدموع .

في نتاجات الفن الكبيرة والدرامية يأتي هذا الضوء النابع من قلب المبدع لينير المأساة البشرية ، ويحيي ايماننا بأن ثمة في ناحية الظلام ، ويجب ان يكون ثمة امر آخر ، نوع من شاطيء للخلاص ، فحتى (أوقيانوس) الظلام لا يمكن ان يكون بلا نهاية ، فأطول ليل ينتهي بنهار .

فن الأرض "لاند آرت" والفن التصوري

ادوارد لوسي سميث
ترجمة : مروان بطش

لم يحدث مطلقاً ، منذ مجيء فن (المنيميال) ان قام أسلوب أو حركة فنية مهيمنة ، مثل الفن الجماهيري (البوب آرت) ، بربط كل أمر مع بعضه، سواء بواسطة التأثير الذي تمارسه هذه الحركة ، أو المعارضة التي تثيرها ، ويمكن من جهة أخرى (فن المنيميال) وهنالك ظواهر فنية تبدو متباينة لكنها تشترك فيما بينها بعلاقات فكرية مخفية .

وفيما يتعلق بما اسميناه فن الارض (اللاند آرت) أو (ايرث ووركس) (١) ، فان علاقاته مع (النحت المينميالي) غير خفية بل واضحة تماما ، اذ نلقي في كثير من الاحيان أسماء لفنانين في كلا الحقلين ، ان عبادة الشكل المضاد التي بدأها (روبرت موريس) دفعت بالفنانين الى القيام بتجارب بمختلف المواد ، فالعمل المسمى [تبن وشحم وفولاذ] الذي نفذه (رافاييل فيرير) ثم عرضه في متحف (وتيني) في العام ١٩٦٩ ، يشبه كثيرا منحوتات (موريس) الرخوة وعملا ، أو عملين من اعمال (كريستو) الجزئية (ارض قائمة مغطاة بالقماش) ، يبدو أن الشكل المضاد نفسه لم يكن كافيا في نظر بعض الفنانين ، لقد كان هؤلاء يريدون مواجهة مباشرة مع الواقع (الخارجي) ، وكانت احدى الوسائط التي

(١) اي فن الارض

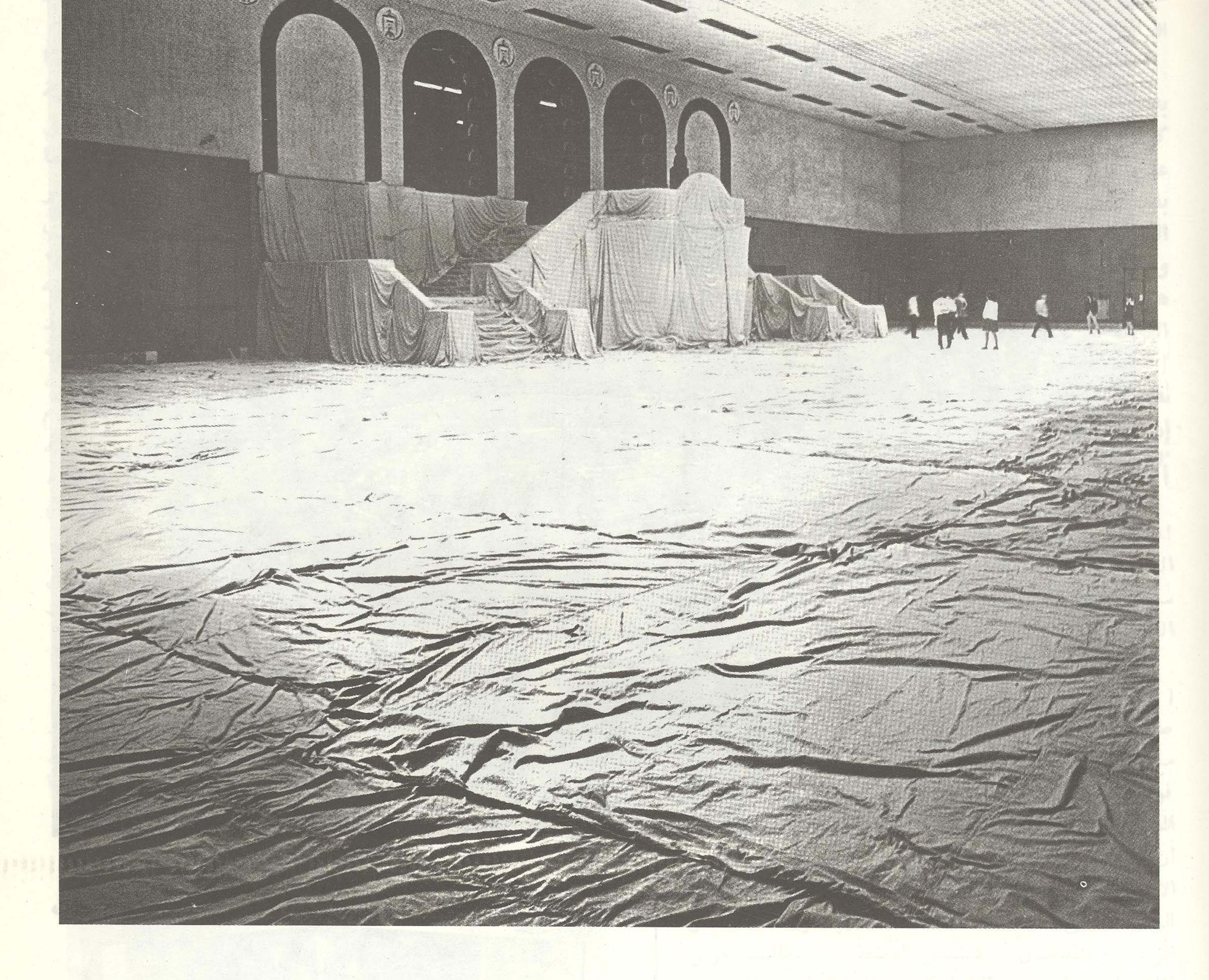
تتيح الوصول الى ذلك ، هي جلب العالم الخارجي الممثل بالارض والحجارة الى أروقة الفن ، وهذا ما فعله (روبيرت سميسون) بعمله المسمى [الحصى الرملية والمرآة] .

بيد أن المنطق كان يفرض اخراج العمل الفني من الرواق أو صالة العرض ، وخلق هذا العمل في محيط طبيعي ، ان عمل (سميسون) الذي تم تنفيذه في البحيرة المالحة الكبرى بولاية (يوتاه) والمسمى [بالحاجز الحلزوني] قد أضحى بعد عدة سنوات من انشائه المثل الاكثر شيوعا لفن الارض ، و (الحاجز الحلزوني) ، ومثله في ذلك مثل كثير من الاعمال الفنية التي قدمت مؤخرا ، وكانت موضوع تفسيرات معقدة كثيرة :

- [ان شكل العمل نفسه ، وهو الحلزون أو اللولب ، هو شكل مفتوح يستحيل ، وفق سيكولوجيا الجشتالت ، فهمه دون القبول بمفهوم اللانهائية ، ولقد فضل (سميسون) دوما الأحجام التي تتضمن تقدما هندسيا ، بخلاف فناني (المينيمال) كافة الذين اهتموا بالاحجام التكعيبية ذات السيكولوجية الجشتالتية المغلقة] .

(غريغوار مولر ، مجلة نيو آفان غارد - لندن ١٩٧٢ - ص ١٧).

لكن نقاد أعمال (سميسون) والمعلقون عليها يقولون ان فهم هذه الاعمال بواسطة (سيكولوجيا الجشتالت) لم تكن الوسيلة الوحيدة الممكنة ، لقد كان هنالك ، على سبيل المثال خصائص البحيرة المالحة الكبرى المادية : ككثافة الأملاح العالية التي تضفي على الماء لوناً احمر وتساعد في عملية التبلور في أطراف العمل أو حدوده ، كما كانت هنالك أيضا التداعيات الاسطورية : اذ تقول أسطورة إن البحيرة كانت متصلة قديما بالمحيط وتقول أخرى انها كانت تحتوي على اعصار خطير (ومن هنا أضحى الحاجز الحلزوني رمزا) ، وكان يمكن أيضا اعتبار عمل (سيمسون) جهدا لاعادة تمثيل فترة



كريستو ... تغطية الارض / ١٩٧٠ /

ما قبل التاريخ ، ومنافستها في عصر اتخذت فيه عمليات التنقيب تحت الارض أهمية كبرى فيما يتعلق بالمعاني الخفية الممكنة للصروح التي يعود تاريخ بنائها الى ما قبل التاريخ ، وبخاصة الجشوات والردم والاشكال المرسومة على التراب .

ان اكثر خاصيات (الحاجز الحلزوني) اهمية هي مناعته وصعوبة الاطلاع عليه ، فهذا العمل يقع في منطقة تكاد تكون غير مأهولة بالسكان ، ولا يمكن النظر اليه بمجمله الا من الجو ، ولذا فان معظم الذين كتبوا عنه لم يتعرفوا عليه الا بواسطة الصور الفوتوغرافية أو من خلال كتابات أخرى عنه ، وهكذا فان (حقيقته) لا تتجلى أمام المشاهد الا من مسافة ما .

أما (مايكل هيزر) الذي عمل لفترة من الزمن مع (سميسون) ، فقد ذهب بعيدا أكثر مع عملية (التجريد) ، فالعمل الذي أنجزه في منطقة (سيلفر سبرنيغ) بصحراء (نيفادا) والذي أسماه (كتلة مزاحة أعيدت الى مكانها) هو واحد من اكثر أعماله تقليدية ، لكونه يبدو وكأنه يطرح على الأقل معادلة واضحة ، وهنالك مثل آخر له اسمه (سلبية مزدوجة) لا يضارع شكله روعة سوى الكتلة الضخمة من المواد التي توجب على الفنان ازاحتها لانجاز عمله ، والتي لا تقل عن (٢٤٠) ألف طن من التراب ، والصخور وقد جاء



• روبرت سيمثون / الحلزون / ١٩٧٠

شكله بوحي من طبيعة الارض ونوايا الفنان أيضا الذي قام بجهد كبير لتوثيقه والتعريف به . اذ التقط له أكثر من ألف صورة فوتوغرافية ، من زاوية قائمة ومن مسافات متساوية بغية ازالة كل أثر من شأنه أن يشوه المنظور وهذه الصورة تحفظ وهي مجتمعة شكل العمل « الحقيقي » .

كان (دوغلاس هوبلر) مهتما كزميليه (سميسون) و (هيزر) في انجاز أفكاره انجازا نهائيا ، اذ كتب يقول : [يقوم وجود كل عمل نحتي على المراجع الخاصة به ، وتتخذ هذه المراجع شكل صور فوتوغرافية وخرائط ورسوم ونصوص وصفية] .

و [ليس للعلامة « المادة » والشكل الموصوف بواسطة مكان العلامات معنى خاصا سوى الاشارة الى حدود العمل ، وكذلك الامر بالنسبة لديمومة هذه العلامات ومصيرها] .

و [لا توجد عناصر الزمن الا في المرجع أو النص الخاص بمصير العلامة ، في فترة زمنية مختارة] .

و [بذلك لا تختلف المشاريع المقترحة عن بقية الاجزاء على صعيد الافكار بل في حدود جوهرها المادي] .

[كاتالوج معرض (دوغلاس هوبلر) في سيت سيجلوب غاليري ، نيويورك ، تشرين الثاني من العام العام ١٩٦٨] .

وهنا يبدو دور (المفهوم الاصلي) والمرجع الذي يعزز هذا المفهوم ، أكثر أهمية بكثير من انجاز العمل الفني انجازا ماديا حقيقيا ، يقول (دوغلاس هوبلر) انه لا يمكن الاحساس بأي من أعماله على أن له وجود

مادي ، ويؤكد انه لا يعير اية أهمية الى مكان اعماله او انجازاته :

ـ [حين اذهب الى الموقع لجمع وثائق خاصة به و « تحديدها » ، افكر قائلا (ها هنا هي) وهذا كل ما في الامر ؟ وفي الحقيقية ان ما اعتبره هاما هو عدم وجود اي فارق بين هذا المكان أو آخر يبعد بضعة امتار عنه ، او هذه الكتلة أو تلك ، إن الاماكن التي وقع الاختيار عليها كشكل للارض هي (محايدة) ، ووظيفتها الوحيدة خلق (هذا) العمل . (دوغلاس هوبلر ، في مقابلة اجراها معه آرثر روز في مجلة فكرة الفن ، نيويورك ١٩٧٣ ، ص ١٤٣ ـ ١٤٤) إن أعمال (هويلر) تذكرنا بأن فن اللاند آرت لا يتطلب بالضرورة نقل أطنان من التراب والصخور من مكان الى آخر ، إن تحديد المكان بشكل او بآخر يكفي لخلق العمل الفني .

ويميل فنانون آخرون يعملون بحسب متغيرات افكار (هوبلر) الى انجاز أعمال رومانسية منه ، وفي الحقيقية .. اننا نصاب بالدهشة عندما نكتشف لديهم سمات تتشابه مع مواقف ، لا تزال مستمرة منذ بداية القرن التاسع عشر بخصوص الطبيعة .

إن عمل (أرض لاس فيغاس) الذي أنجزه (والتر دو ماريا) يمثل خطا طوله ميلا واحدا شق في صحراء (نيفادا) ولقد كانت الفكرة الاصلية للفنان ، مع اعمال أخرى له من هذا النوع هي أن كل تصوير فوتوغرافي للعمل سيكون محظورا ، مما يدفع بالمشاهد الذي يود التعرف على هذه الاعمال على نحو أفضل أن يذهب الى المناطق الصحراوية للوقوف على هذه الاعمال على نحو أفضل أن يذهب الى المناطق الصحراوية للوقوف على هذه الاعمال هناك ، ويذكرنا (الجبل المرسوم) للفنان (دينيس أوبنهايم) بعالم مربي الماشية ، ولصوص الخيل ، وبعبارة أخرى عالم رعاة البقر الامريكي ، إذ أن العلامة التي ميز بها الفنان جبله هي تكبير لتلك العلامة التي كان يستخدمها الملاكون للتمييز بين مواشيهم ، وكذلك انجز (أوبنهايم) اعمالا من فن (اللاند آرت) عندما عدل من نمو المحاصيل وحفر اقنية ملتوية على صفحة بحيرة مجلدة .

ولفن الارض (اللاند آرت) بعض الجولات في (الطبيعة) ، المدينية ، ومثال على ذلك العمل المسمى [الاحاطة : قاعدة منتظمة] ، (لريتشارد سيرا) الذي استمد فكرته من كتاب ديني صيني قديم اسمه (اي شينغ) بيد أن الفكرة هنا لا تتعلق بالمضمون ، بقدر ما تتعلق في ابراز التباين بين عناصر بسيطة منظمة أو غير منظمة ، إن الدائرة هنا هي (حقل منظم) ولئن توصل سيرا في هذا العمل الى (رموز) إي شينغ ، فذلك بالقائه بلا تبصر أعواد من نبات الاخيليا او قطع نقدية .

الا ان الهدف الاساسي لفناني (اللاند آرت) ، هو كما يبدو التأكيد ثانية على هويتهم وتماثلهم مع الطبيعة والقوى الطبيعية ، إن هذا المنحى واضح للغاية في أعمال فنانين انكليزيين مختصين في هذا النوع ، وهما (ريتشارد لونغ) ، (هاميش فولتون) ، ولقد تأثر (ريتشارد لونغ) بوضوح بأعمال الحفر التي تعود الى العصر البرونزي، مثل نشر (سيلبوري هيل) الضخم، في منطقة (ويلتشاير) الذي لا يزال أصله ووظيفته مجهولين ، ويوثق (فولتون) و (لونغ) أعمالهم بصور فوتوغرافية رومانسية واضحة ويلاحظ من جهة أخرى لدى فناني اللاند آرت رغبتهم في مقارنة أنفسهم مع محيطهم [كما هو الحال أيضا لدى الرسام (توريز) والشاعر (بيرون) ، فمثلا يلزم الفنان نفسه بانجاز عمل ما خلال عدد محدد من الايام أو الساعات ، ومن هنا يتعلق فن (اللاند آرت) بفن (الحركة) وبالمفهوم المنتشر على نطاق واسع ، وهو ان هذا الفن تصرف طقوسي النزعة وليس إنتاجا فعليا لبعض الاشياء ، وأنه يمثل اليوم القسط الاكثر أهمية لنشاط الفنان الطليعي .

حيث قام هذا الفنان (Baum - Raumsegment)

ويمكن لفن (اللاند آرت) التعامل مع الظواهر الطبيعية وكذلك إبراز التباين الوجود في الطبيعة أو تشويهها على نحو متعمد ، وبوسعنا أن نرى هذا

روبرت سميثون / ١٩٦٩ / رمال ومرآة



التباين على نحو بسيط في عمل (ودلف كاهلن المسمى برش جزء من غصان شجرة بالدهان ، وقد ينتقل (اللاند آرت) الى فئة اخرى عندما يتم التأكيد على المراجع والطريقة ، كما لو اننا في هذه المرحلة نجتاز حدودا لندخل في مجال مختلف ، الا وهو مجال الفن التصوري

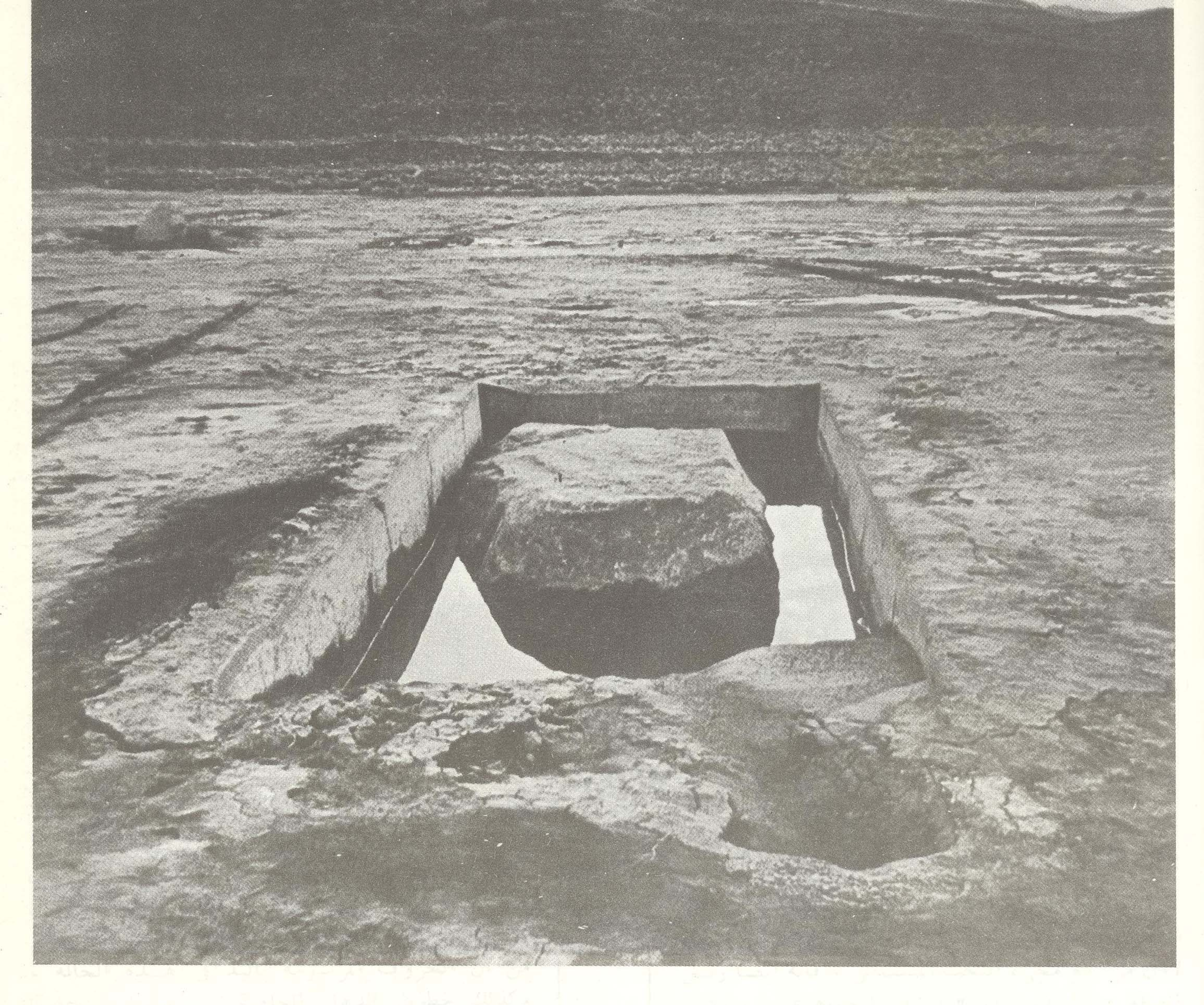
ويظهر الفنان في كثير من الاحيان واقفا على الحدود بين فن اللاند آرت والفن التصوري ، كما هو الحال لدى الهولندي (جان ديبيت) ، انه يستخدم مجموعة واسعة من الوسائل الاعلامية المختلفة ، كالخرائط والطوابع البريدية والصورة الفوتوغرافية، واشرطة التسجيل وأفلام الفيديو ، إلا أنه معروف أكثر من أجل (صحيحاته التي يجريها على المنظور) . إنها صور فوتوغرافية لمشاهد طبيعته التقطتها كاميرا بطريقة تظهر فيها هذه المشاهد على نحو يختلف عن المشهد الطبيعي الحقيقي ، ولقد استخدم (ديبيت) على سبيل المثال عدسته لاظهار جبال فوق أراض مستوية هي أراضي هولندا مسقط رأسه .

ومن الواضح ان (ديبيت) يرى ان طريقة التفكير ومنهج العمل اكثر اهمية من الموضوع نفسه اذ يقول : ((اعتقد بحق ان من الواجب التمسك بمشاريع يمكن انجازها أو هي من البساطة بحيث يستطيع اي انسان تحقيقها . لقد حددت يوما اربع نقاط على خارطة هولندا دون أن أعلم اين تقع هذه الاماكن ، ثم بحثت عن الوسيلة التي تتيح لي الوصول اليها . وعندما وصلت الى هذه الاماكن التقطت لها صورة فوتوغرافية . كان ذلك غاية في البساطة وبامكان أي انسان ان يفعل ذلك)) . (نقلت هذا القول اوسولا ماير ، في كتاب الفن التصوري ، نيويورك ١٩٧٢ ، صفحة ١٢١) .

إن احدى سرائب الفن التصوري هي قدرة هذا الفن على التجسد في أي شكل يختاره الفنان ، وهكذا نجد جانبا تصوريا فائقا في أعمال (توم فيليبس) وإن كانت هذه الاعمال قد أنجزت في شكل تقليدي نسبيا ، آلا وهو الرسم الزيتي على القماش ، وما لوحته المعروفة باسم (مقاعد) سوى مثال جيد

دوغلاس هويلر .. ١٩٦٩ - عمل رقم ١٢





ميشيل هارز ـ تغيير وتبديل في الكتلة / ١٩٦٩

عن اسلوبه في العمل .

لقد بدا كل شيء حين اشترى (فيليبس) صدفة بطاقة بريدية في محطة ، إن الصورة التي كانت تمثل اناسا جالسين على مقعد ، وقد اقترنت في ذهن الفنان بفكرة الموت بسبب ذكرى كان يحتفظ با من الطفولة ، فانبثق عن عن هذا التداعي (موضوع) اللوحة الرئيسي، واننا لنجد تداعيات من هذا النوع في قصيدة تي إس ايليوت (الارض القفر) ، وفي ((جحيم)) دانتي وفي سمفونية براهمز (الصلاة) : لقد شارك الفنان وزوجته في (الكورس) حين قام (كليمبرر) بتسجيل هذه الصلاة ، وبالاضافة الى ذلك ، فقد تم تحديد

الخطوط العمودية عن طريق الصدفة ، بواسطة لعبة (الطرة والنقش) ، وتشكل خطوط الالوان الحارة (كاتالوجا) من الالوان المستخدمة كافة ، وقد أوضح الفنان ذلك قائلا : ـ [وفيما يختص بالعلاقة بين الخطوط والصورة ، يوجد في هذه اللوحة ، كما وهو الحال في لوحات أخرى ، حقيقة غريبة تذكرنا بالعلاقة الموجودة بين البيضة والدجاجة ، إن الصورة تولد الالوان التي تتشكل منها الخطوط وتكيف الخطوط الطريقة المستخدمة لرسم الصورة] (توم فيليبس ، أعمال ونصوص حتى العام ١٩٧٤ ، شتوتغارت ، لندن ، ريكجافيك ١٩٧٥ صفحة ١٤٥) .



ريتشارد سيرا .. رسم دائرة حول منطقة هامة / ١٩٧٠/

ولئن كان (فيلبيس) مختلفا عن بعض من الفنانين التصوريين ، فليس سبب ذلك أنه ظل مخلصا لوسيلة تقليدية في التعبير ، ألا وهي التصوير على القماش ، بل لكونه متعلقا برؤية انسانية خاصة بدور الفنان ورسالته :

ـ [إن اكثر ما أود أن يفعله الفنان بالتصوير ، هو ما فعله الفن دوما ، أي مساعدة الناس على فهم العالم ، إن دور الفن الاساسي مستمر (وقد يكون ذلك بقوة أكبر أو بالضرورة التي يقتضيها القرن العشرون) في دفع الناس الى رؤية العالم على نحو افضل ، والى رؤية الامور وفهمها في هذا العالم ، الى رؤية الطبيعي ، بصفته عمل الانسان ، حتى المسافات الموجودة بين الاشياء ، والى رؤية (الحقائق الذرية) ، واحدة تلو الاخرى] .

ـ [وقد يتوصل الناس ، بفضل هذا الفن ، الى مشاهدة البطاقات البريدية (وتشبيهها بالاشياء) والى مشاهدة المقاعد ، والى التمعن بالاعمال التي يقومون بها وبالاماكن الطقسية التي تجري فيها هذه الاعمال ، والى رؤية هذه الاماكن كرموز] . (المرجع المذكور أعلاه نفسه) .

إن أحد العوامل التي تبرر ادراج لوحة (المقاعد) في مناقشة حول الفن التصوري هو امكانية الوثوق



والتر دوماريا - لاس فيجاس / ١٩٦٩

بحق بالكتابات ، مضافا اليها الصور .

وبالرغم من أن الفن التصوري منبثق بقسمه الاكبر ، كما سبق ورأينا ، من الافكار التي تبلورت لاول مرة مع مجيء النحت المينيمالي ، فانه ايضا وثيق الصلة « بالبوب آرت » (الفن الجماهيري) . وذلك ان (البوب آرت) كان أول حركة فنية أولت أهمية كبرى للكتابة أو للنص المرفق مع اللوحة ، ولقد جاءت هذه العادة على نحو (جزئي) من الاعلانات الدعائية ، والرسوم التي كان فنانو (البوب آرت) يستخدمها كمادة للعمل ، وكذلك من استخدام (غاسبر جونز) للاحرف والارقام .

بيد أن الكلمة كانت آنذاك عنصرا ثانويا في (البوب آرت) ولم تكن تمثل على أية حال مجمل العمل ، وقد تغير الوضع جذريا في لوحة (آراكاوا) المسماة (انظر اليه) . في هذه اللوحة ، يسيطر مضمون كلمات الرسم البياني على بقية العناصر . وبالاضافة الى ذلك ، تقوم اللوحة نفسها على التطابق أو غياب التطابق ، بين ما نراه والطريقة التي نرى بها الاشياء وكيفية صياغة تجربتنا البصرية . وإن السؤال مطروح على نحو أكثر عنفا وأقل إبهاما في لوحة (ميل بوخنر) المسماة (اللغة غير شفافة) بالرغم من أن الحروف المرسومة باليد في هذه الحالة ، وكذلك خطوط الدهان الخلفية التي تسيل ، تبقينا بالقرب من العالم المادي المأهول بلوحات فناني الانطباعية التجريدية .

حين تستوعب عملا كلوحة (جوزيف كوزوت) المسماة (حروف انكليزية من الزجاج في ضوء النيون الكهربائي) ، نرى ان من العقلانية القول اننا وصلنا الى نقطة أضحى فيها المضمون الفكري اكثر اهمية من أية رسالة تلتقطها الحواس ، إن لوحة (كوزوت) هي تحصيل حاصل ، فهي تفصح عما تمثله ، وتمثل ما يفصح عنه ، وهذا هو ، ولعله أكثر من ذلك ، الحال في لوحة (بييرو كالزولاري) المسماة (زيرو او الصفر) ولوحة (ستيفن كالتنباخ) (أعمال فنية) ولوحة اليخيرو بويتي (اورو لونفشان ٢٢٣٤٢٢٨٨) .

ويعتبر « كوزوت » ، بين الفنانين العاملين في هذا



ولف كاهلن - ١٩٧٠

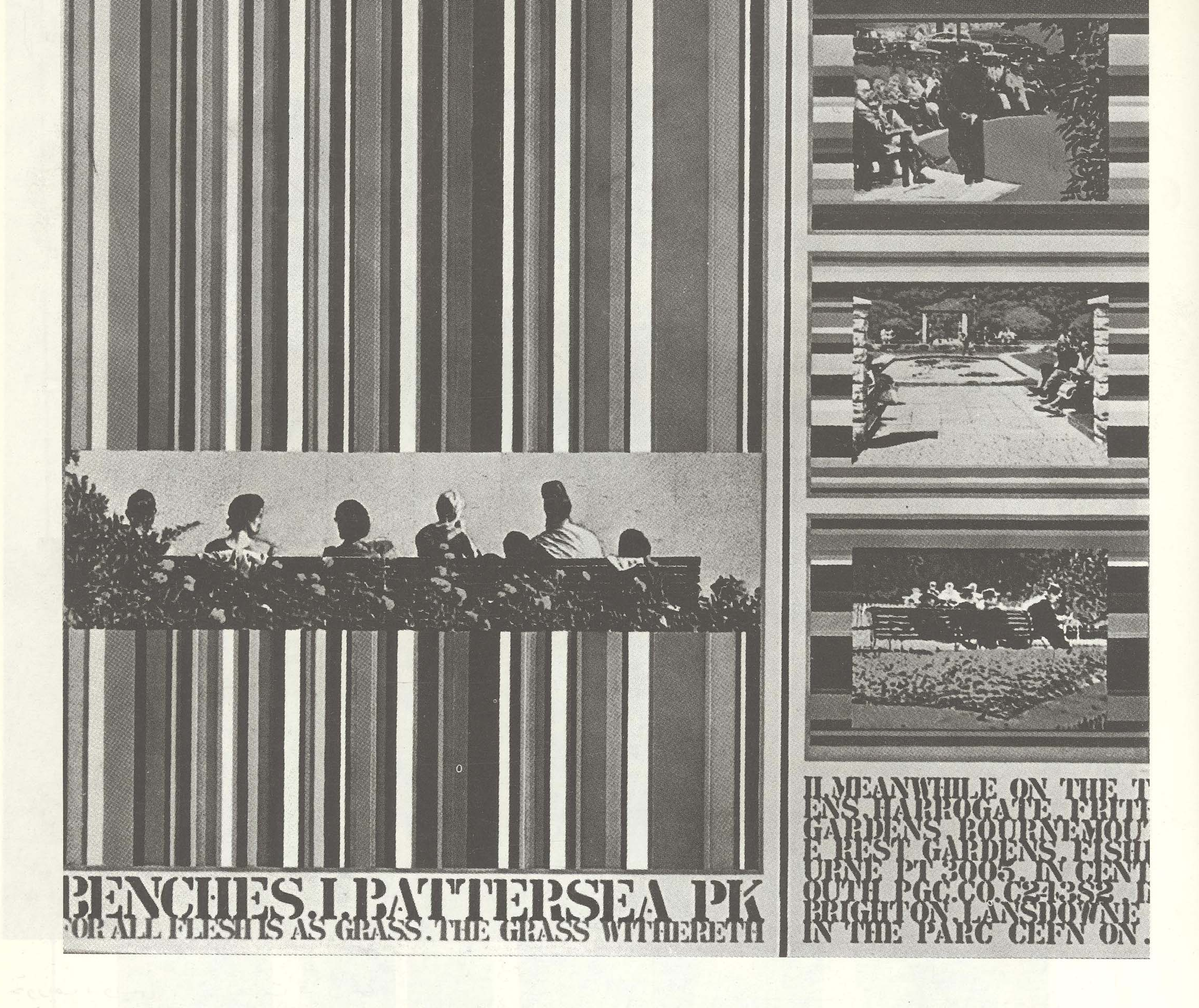
المجال ، من اكثر المهتمين بالجانب الفلسفي للفن التصوري ، كما يعتبر رأيه حول الموضوع الرأي السائد ، واليكم تعريفه لهذا النوع من الفن :

– [انه بحث يقوم به فنانون يرون ان النشاط الفني لا ينحصر فقط في اطار المقترحات الفنية ، بل يمتد الى عملية البحث عن وظيفة اي مقترح كان وعن معناه واستخدامه وهذا ينطبق أيضا على المقترحات الفنية كافة واعتبارها داخل المفهوم الذي ينطبق مع المدلول العام للفن ، كما أنه بحث يقوم به فنانون يرون أيضا بأن علاقة الفنان بالناقد او بالكاتب المتخصص في الفن من اجل جميع المتطلبات التصورية الخاصة بمقترحاته الفنية ، وايجاد تفسير لها ، تفصح اما عن لا مسؤولية ثقافية او عن شكل من الصوفية المفرط في السذاجة] (جوزيف كوزوت ، كاتالوج معرض Information ، متحف الفن الحديث ، نيويورك ١٩٧٠) .

وهذا يعني أن الناقد يضحو غير ضروري ، حتى ولو كان يضطلع بدور الاخلاقي المساعد (الذي ادعى به لنفسه مايكل فريد) ، وفي مفهوم آخر ، قال (كوزوت) مؤكدا : [إن صلاحية المقترحات الفنية لا تتوقف على افتراض مسبق قائم على التجربة ، أو على درجة من الجمالية ، حول طبيعة الاشياء ، وفي الحقيقة ان الفنان ، بصفته محللا ، غير معني مباشرة بالخصائص المادية للاشياء ، انه لا يهتم إلا بالطريقة التي يكون بها الفن قادرا على تطور تصوري ، وتكون بها مقترحاته قادرة على مواكبة هذا التطور على نحو منطقي . وبعبارة أخرى ، فان مقترحات الفن ليست لها طابع الحقائق بل طابع اللغة ، أي انها لا تصور سلوك الاشياء المادية أو حتى الذهنية ، بل تعطي تعاريف عن الفن أو نتائجها الايجابية] . (جوزيف كوزوت) ، [(الفن بعد الفلسفة) في كتاب (الفن التصوري) لاورسولا ماير ، صفحة ١٦٥] .

ويورد الناقد الشهير (هارولد روزنبرغ) في تعليق له حاشية جد مناسبة لتصريح (كوزوت) جاء فيه :

– [ينبغي لكل من يهتم بالفن ان يتكيف مع أصداء الكلمات التي وردت في الاعمال الموجودة في صالات الفن ، كما ينبغي له أن يكيف حواسه على نحو مستمر مع مفردات جديدة (هارولد روزنبرغ) ((فن وكلمات)) . في كتاب Idea الذي نشره غريغوري باتوك في نيويورك ١٩٧٣ ، صفحة

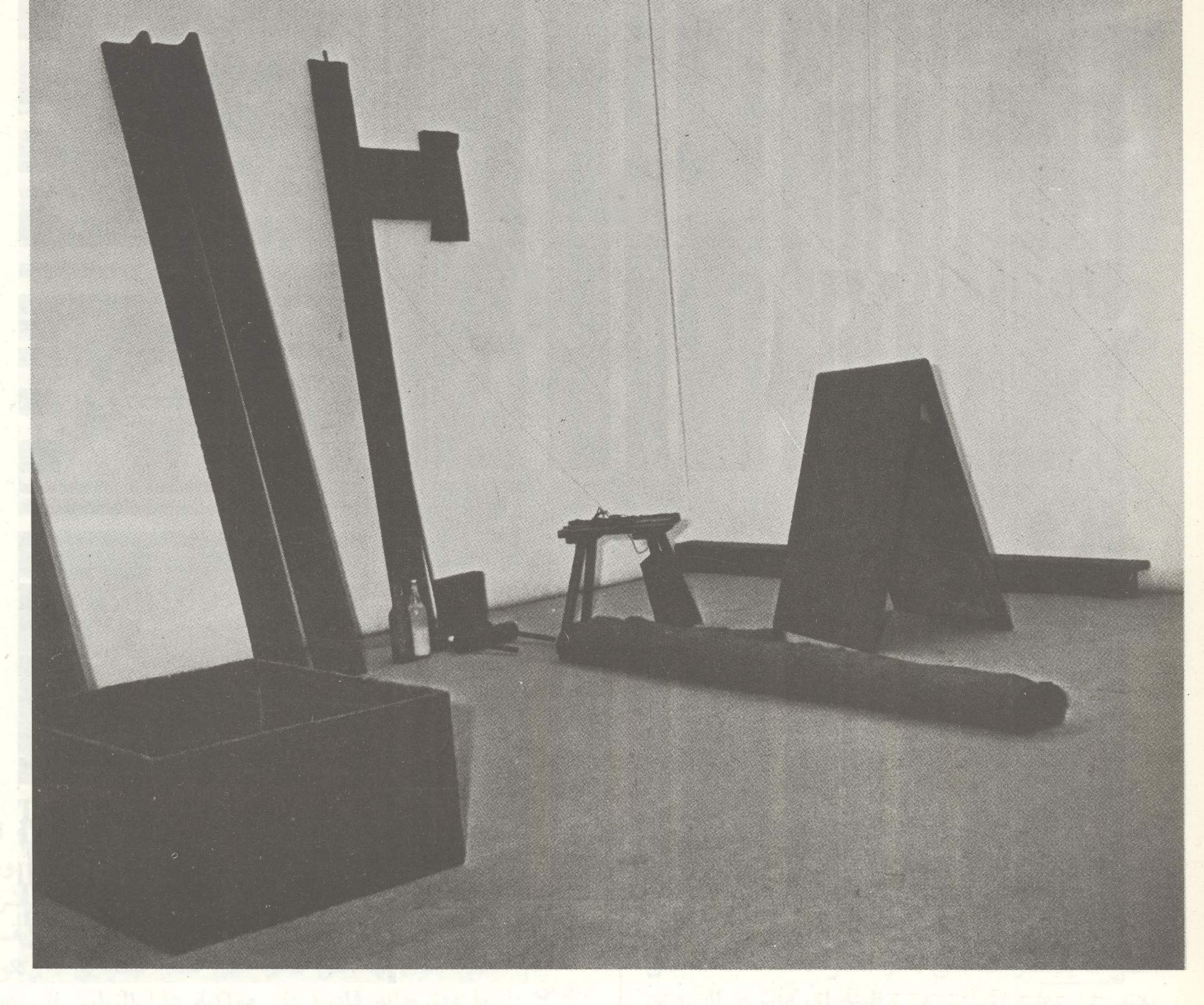


جان ريليس . بانوراما مع جبل وبحر

۱۵۳ – ۱۵٤] .

وفي الحقيقة أن الامثلة حول (الفن التصوري) التي أوردناها حتى الان ليست بأي حال من الاحوال (أنقى) الامثلة الموجودة حتى الان ، يقول « ماريو ميرز » ان من الممكن أن تمثل بعض البراهين والنظريات الرياضية فنا . ومثال على ذلك لوحة « ٦١٠ توابع للرقم ١٥ » ، ولقد أمضى (ميرز) بضعة سنوات في اكتشاف امكانات (متوالية) فيبوناتشي ، التي اكتشفها في العهد الوسيط الراهب (ليوناردو فيبوناتش) . وهذه المتوالية : (٠ ر ١ ر ١ ر ٢ ر ٣ ر ٥ ر ٨ ر ١٣ ر ٢١ ر ٣٤ ٠٠٠) هي سلسلة من الارقام يساوي كل رقم فيها مجموع الرقمين اللذين يليا هذا الرقم مباشرة ، وتمثل هذه المتوالية بعد تحويلها الى حدود هندسية شكلا لولنيا كاملا محددا على نحو دقيق ، لكنه مفتوحا بكامله .

اما الفنان الالماني (هانز هاكي) الذي يقيم في الولايات المتحدة ، فقد اهتم بالانظمة العضوية واللاعضوية (الصيصان تخرج من البيض) كما اهتم بالظواهر الاجتماعية والسياسية ، وقد نظم في العام (١٩٧٠) عملية اقتراع بين زواد متحف الفن



جوزيف بويس ... نحت فراغي

الحديث في نيويورك حول الموقف الذي تبناه حاكم مدينة (نيويورك) في ذلك الحين نيلسون روكفلر ، إزاء حرب فيتنام .

واكثر حيادية تلك الطريقة في البحث عن الفن في مشاريع قام بها (برنارد بيشير) وزوجته هيلد اللذان مجهولة ، وذلك لغايات وثائقية مثل الصورة المسماة ((سقائف)) .

هنالك أخيرا ((لوحات)) من الفن التصوري هي بمثابة تصريحات تمثل فيها الميول الفكرية وحدها التجربة ((الفنية)) ، ومثال على ذلك التصريح التالي (لدونالد بيرغي) :

[فكرة اسم رقم ١ ، راقب شيئا ما يتغير مع الزمن وسجل أسماءه ، راقب شيئا ما يغير مستواه وسجل اسماءه ، راقب شيئا ما يغير مرتبقة وسجل أسماءه ، راقب شيئا ما يجير سماته وسجل اسماءه ، راقب شيئا ما يتغير تحت تأثير أحاسيس مختلفة وسجل اسماءه ، راقب شيئا ما لا يتغير ابدا وسجل اسماءه ، ايلول ١٩٦٩ (من كتاب اورسولا ماير ((الفن التصويري)) نيويورك ١٩٧٢ ، ص ٩٠) .

بيد أن موضوعية (الفن التصوري) الظاهرية تخفي وراءها مفارقة ليست هي بالوضوح الذي قد تبدو عليه من خلال الامثلة التي قدمت حتى الان ، ان هذه المفارقة مرتبطة بالطريقة التي يتركز فيها



جوزيف بويس - كراسي ومواد أخرى

(الفن التصوري) على شخص الفنان وشخصيته ، واذا ما ألغي دور العمل الفني ، فان الانتباه تحول الى شخص الفنان الذي يدعي ، بالرغم من ذلك ، أنه يمتلك أو يجسد مفهوم الفن .

وهذا بأحد المعاني تعزيز لتطور بدأ منذ زمن بعيد لقد كانت (التعبيرية التجريدية) تطلب من المشاهد تركيز انتباهه على روح الفنان التي كانت اضطرابات اللون تعكسها ، كان فعل رسم اللوحة والطرائق التي تتيح تحقيق هذه اللوحة تتخذ أهمية تساوي ، ان لم نقل تتعدى ، النتيجة النهائية ، ثم أضحى الفن على مر السنين الشاهد الاساسي على ابداع الفنان .

ان أعمال (توم فيليبس) التي يتناولها هذا الفصل مثال رائع على ما يمكن أن نسميه بالفن المتدرج Process حيث يرمي الفنان من خلال أعماله ، وعلى نحو أساسي ، الى اعطاء تأريخ كامل لهذه الاعمال ، منذ تصميمها وحتى انجازها .

حين يستخدم الفنان عناصر طقوسية بدلا من خلق أشياء ، فان من المنطق ان يتجلى تطور (الابداع الفني) بشكل مباشر في شخصه وبواسطته ، ويمكننا أن نجد مثالا بسيطا جدا على ما أود أن أقوله بهذه العبارات في بعض أنشطة (دينيس اوبنهايم) انلوحته المسماة (وضعية القراءة من أجل حروق من الدرجة الثانية ، تدلنا كيف ان الفنان تعمد الاصابة بضربة شمس ، ويلاحظ أن الكتاب المفتوح الذي استخدم لحماية جزء من الجلد غير المحروق يحمل عنوانا ذا مدلول خاص الا وهو (تكتيك) ، ويقول (اوبنهايم) ان ما يسمى اليوم بالفن الجسماني art corporel يعتبره منحدرا مباشرة من ارتباطه بفن الارض ..

ـ [ان اهتمامي بالجسم نابع من اتصال مادي مستمر « بأجسام » الارض الكبيرة ، وبتجاوب مع هذا صدى جسم الفنان ، انني انجز حاليا كليشيهات ميكروسكوبية للنسيج الجلدي : اذ أن نشاطي يتركز على كل ما هو (حميمي) أنا انبهر لمرأى الجسم ،وهو يتغير تحت تأثير لمحرضات والضغوط (دينيس اوبنهايم ، **نقلا عن دوغلاس ديفيس ، مجلة نيوزويك ٢٥ أيار ١٩٧٠) .**

يعتبر (بروس نومان) فنانا آخر مساهما بالفن الجسماني ، كما تعتبر لوحته المسماة (محكوم عليه بالفشل) تعبيرا عن التصريح الذي ادلى به لمجلة فنية هامة :

ـ [انه بحث حول الرد المادي أو البسيكولوجي على اوضاع بسيطة او جد مبسطة يمكن ان تؤدي الى ظواهر قابلة للاختبار بوضوح] . (بروس نومان ، « ملاحظات ومشاريع » ، مجلة ارت نوروم ، عدد كانون الاول ١٩٧٠) .

لقد قيل عن (نومان) ان اصالته الحقيقية لم تكن تكمن في ابتداعه لغة واحدة ، بل عدة لغات ، كما ان اصالته نابعة من اهتمامه بجميع الاشكال المختلفة والمتداخلة في كثير من الاحيان التي يعبر بها عن شيء ما :

ـ [ان اشكال التعبير هذه التي (يتبدعها) هي نتيجة (اختيار لا ارادي) وهي تختلف عن بقيةاشكال التعبير الاخرى ولا تناسب سوى وسط معين ،ويكشف نومان بتعديله هذا الوسط تعديلا طفيفا الضعف الذي تتميز به انماطنا التعبيرية يدفعنا الى ايجاد علاقات جديدة مع واقع متغير] .

(غريغوار مولر ، مجلة « نيو أمان غارد » لندن ، ١٩٧٢ صفحة ٢٢) .

ويمكننا القول على ضوء هذا التفسير ان لوحة (محكوم عليه بالفشل) تبرز الهوة التي تفصل كلمات العنوان الثلاثة عن ما تمثله اللوحة ، ومن الواضح ان هنالك صلة وثيقة بين الفن الجسماني والحدث ، فبعض لوحات (ستيوارت بريسلي) يمكن ادراجها تحت هذين النوعين ، بين أن اسئلة اخرى تبرز على الساحة واهمها السؤال التالي : [ماذا يحدث حين يلح الفنان على ان يكون هو الفن نفسه الى جانب هويته كفنان] ، ان بعض ممثلي هذا الفن الطليعي يأملون بأن نعتبر أقل تفصيل في حياتهم كجزء منعملهم الذي لا يفتأ بتطور ، ولعل افضل مثال على هؤلاء الفنان الانكليزيان (جيلبرت) و (جورج) .

يعمل هذان الفنانان بواسطة منظمة مسماة (الفن للجميع) ، Art for All ، وهما يصدران اكبر جزء من اعمالهما بطريق البريد ، ان العمل المسمى (عينة من النحت عنوانها عينات من النحاتين) ، هي مثال نموذجي لبطاقاتهما ، ويقوم هذان الفنانان بارسال (ذكريات) مادية حول شخصيتهما ، كشعر وثياب واغذية ، منوهين الى انها (نحت) وسلسلة (مقتطفات من عمل لهما اكثر شمولا وتعقيدا الا وهو حياة (جيلبرت) و (جورج) اليومية،وهكذا الغيا باختصار الحدود الفاصلة بين الفن والحياة .

ولهذا السبب لا يمكن التحدث عن (جيلبرت) و (جورج) على انهما فنانان من نمط أو فن خاص : ان بداياتهما الجمالية الاساسية جعلت الانواع الفنية كافة غير موجودة فيها ، فهما في بعض الاحيان :ممثلان ايمائيان يؤديان اغنية ، عنوانها (تحت الاقواس) ، وفي احيان اخرى (رسامان تقليديان) يقدمان رسوما ذاتية ذات خلفية من الغابات عنوانها (نحن في الطبيعة) ، كما يقومان ايضا بعمل تسجيلات مرئية ، أو يقبلان بسرور ، أن يلتقط الجمهور لهما صورا فوتوغرافية



بروس نيومان / ربط حتى الموت / ١٩٦٧ /

وهما يقومان ببعض انشطتهما اليومية . بيد أن ذلك كله ، وبالرغم من تنوعه ، يبدو في نظرهما (نحتا) ، وهذا يشرح الى أي مدى وصل اليه معنى هذه الكلمة.

ولئن اصاب (جيلبرت) و (جورج) سمعة كبيرة في وسط الفنانين الطليعيين وبعض الشهرة خارج محيطهم ، فذلك لانهما أضفا عنصرا من الفكاهة الماكرة على معظم الاعمال التي حققاها ، وهكذا بديا وكأنهما خلفاء فناني (البوب آرت) الذين اصابوا نجاحا كبيرا في عقد الستينات من هذا القرن ، ويبدو انهما ورثا بخاصة معطف (هوكني) Hockny السحري ، وقدرته على العيش مع المجتمع الارستقراطي دون أن يصاب بالتلوث .

أما (جوزيف بويس) الذي اصاب ايضا سمعة تضاهي سمعة جيلبرت وجورج ، فهو فنان جسدي كليا ، لقد ناضل زمنا طويلا واقام معرضه الاول في (ووبرتال) ، في متحف (فون دير هيدت) في العام (١٩٥٣) الا انه لم يثر فضولا دوليا الا في منتصف الستينات ، وكان يقوم في ذلك الحين بأعمال تجميعية (مقعد مع الشحم) ، ويبتدع اوساط (العملان المسميان نحت فضائي) كانت تبدو أكثر (جذرية) من كل الاعمال التي انجزها فنانون آخرون ، وأحد الامور التي كانت تسحر المشاهدين استخدامه للمواد التي لم تكن ظاهريا مناسبة لوسائل التعبير بالرمز ، ان (مقعد مع الشحم) ينتمي الى مجموعة كان (بويس) قد اطلق عليها اسم « زوايا شحمية » وكانت تجمع بحسب تفسيره الخاص ، بين قدرة الشحم وانتظام الزاوية القائمة .

أن ما عزز شهرة « بويس » بحق هو الاثر الذي تحققه اعماله (الحركية) واشهر اعماله هذه العمل المسمى (كيف تشرح الرسم لارنب بري ميت) (دوسلدورف ١٩٦٥) وهنالك عمل (حركي) آخر ، أضحى فيما بعد موضوعا لفيلم (العصا الاوروبية الآسيوية) ، يظهر « بويس » واقفا لوحده في غرفة يوجد فيها عدة الواح مغطاة باللباد وعارضة معدنية و « مرغرين » ، وينتعل الفنان في هذه اللوحة حذاء معدنيا ، يخيل الينا وكأنه قد سمره في الارض وجعل خطواته ، وحركاته اللاحقة اكثر صعوبة ، ثم يبدأ الفنان بالتقاط الالواح ، الواحد تلو الآخر ، ليضع



غلبرت وجورج / الافكار الرديئة ١٩٧٥

بها نوعا من الفراغ المحوط ، في هذا الحيز (المقدس) يمارس « بويس » ، نوعا من طقوس البناء محولا الفوضى الى كون ، يكمله بدهن طرف العارضة المعدنية (العصا الاوروبية الآسيوية) ، من اليسار الى اليين، ومن الغرب الى الشرق ، أي في الاتجاه الذي جاءت منه تجربة المسار

وفي هذه الاثناء يتحول (المارغرين) الذي كان في البداية كتلة لا شكل لها ، الى كتلة مستطيلة الشكل ..

ويتمتع « بويس » بشخصية قوية بهرت معظم الذين تعاملوا معه أو تحدثوا اليه ، لقد قيل عنه (بأنه ممثل ذو قناع يذكرنا بوجوه بعض ممثلي السينما الصامتة ، وبخاصة وجه (باستر كيتون) الهادىء والمثير للشجون ، ولم يكتسب « بويس » تلك الشهرة التي لم يلقاها أي فنان الماني آخر من فناني فترة ما بعد الحرب ، الا حينما بدأ يقلص المسافة التي تفصل الممثل عن الرجل العادي ، فماذا حدث ؟ لقد أصبح استاذا وسياسيا يعلن للملأ ان من الواجب اعتبار التعليم والسياسية وسيلته في التعبير الفني ، ثم تخلى تدريجيا عن فكرة التمثيل على المسرح لكي يعرض على الجمهور أفكاره مباشرة ، ويجيب عن اسئلتهم ، كانت صلته الوحيدة مع الفن قيامه بتنظيم المناقشات في صالات للعرض ، وذات يوم نظم (بويس) دورة في (تات غاليري) كما خصص له مكتب في مبنى (الدوكومانتا) بمدينة كاسل ، الا انه اقام مكتبا له ايضا في واجهة مخزن بمدينة (دوسلدورف) ، حيث كان استاذا في اكاديمية الفنون الجميلة ، وذلك في محاولة للاتصال بالجمهور الذي لم يكن معتادا على ارتياد المتاحف او المعارض الفنية ..

ويمكن ايجاز الرسالة التي كان « بوسي » ينشرها في مثل هذه لمناسبات بالفقرة التالية المقتطفة من مقابلة صحفية أجريت معه :

] بالرغم من ان علم الاجتماع علم انساني وأنه لا يمكن أن يولد دون مساعدة ما يسمى بياناً بالعلم ، الا أنه يتخذ ، بسبب سلسلة من التردد الوضعي

موقفا جدليا ازاء الفن ، فيدعي ان الفن ليس له اية قيمة ، أو دور اجتماعي ، وأنه بالتالي غير ضروري ولا يشكل أداة ثورية بعكس العلم وحده الذي هو ثوري ، لكنني أؤكد (من وجهة نظري) أن الفن وحده يمكن أن يكون ثورياً ، وبخاصة حين ننجح في تحرير (مفهوم الفن) من معانيه التقنية التقليدية ، مرورا بالفن الى الفن المضاد ، والبادرة والعمل على نحو يمكن وضعه تحت تصرف الانسان كلياً ، وهذا ما يدفعنا الى القول بأن الفن يساوي الحياة ، وأنه يساوي الانسان ، ان الاداة الثورية الوحيدة هي مفهوم شامل عن الفن الذي يولد أيضاً مفهوماً جديدا للعلم]

(هدف لجوزيف بويس : نحن الثورة ، نابولي ١٩٧١

يمكننا ان نرى من خلال هذا لاعتراف أن لبويس مطالب كبيرة وطموحة من اجل الفن ، ومما لاشك فيه أن أقوال (بويس) تتخذ مثل هذا البعد الكبير بسبب شخصيته المدهشة التي تجعل من الصعب أن نقول ما اذا كانت لملاحظاته قيمة عامة .

ان ما يضفي على هوية (بويس) هذه الاهمية الخاصة تلك الطريقة التي يعمد بها من خلال شخصيته، الى تحليل دور الفنان في مجتمع (السبعينات) واعطاء الرمز المناسب لهذا الدور ، أو انه يجعلنا نشعر بقوة ذلك الدور الذي يريد أن يضطلع به الفنانون ، واننا لنصادف هذه الصفة ، ولكن بدرجة أمل في صيغة العمل التي تبناها (جيلبرت) و (جورج) وفنان آخر من انصار الفن الجسماني هو (دينيس اوبنهايم) ، ان الفنان هنا يعتبر نفسه متعبدا للطبيعة وقواها الخفية اللامتناهية كما يرى في شخصية كائننا (مصطفى) ، ولا تتعلق طموحاته في أن يعترف به كفنان بالاعمال التي حققها ، أو لتي يمكن أن يحققها ، بل بصفة خاصة ملازمة له ، لا يسعنا نحن الجمهور والفنانون ان أن نعترف بها ، ونحييها بحماس ، واذ أضحى الفن مكتفيا بذاته كالآلهة ، أصبح الفنانون كائنات مقدسة ، يمكن لها أن تطلب منا عتباراً خاصاً ، دون ان تنتهك فهمنا للديموقراطية ونعزز هذا الطموح كون ان الفن قد اتخذ صفة التجربة او الاختبار . (مسيرات ريتشارد لونغ وهاميش فلتون المؤقتة ـ ضربات شمس اوبنهايم ـ عمليات البتر الذاتي للفنان النمسوي رودولف شوارز كونجلر) وهذا يذكرنا بالطريقة التي يكتشف بها المتعبد رسالته بالالم ، وحتى بالطريقة التي يكتسب بها الفقير الهندي الثواب ، وذلك بالنظر بثبات الى الشمس أو بالنوم على سرير من المسامير .

ان السؤال الذي ينبغي أن نطرحه على انفسنا هو مدى مبررات هذا السلوك في هذا المجتمع الصناعي والتكنولوجي الذي نعيش فيه ، ان بوسعنا ان نبرهن أن لسلوك الفيلسوف (الزمني) الخاطىء الساذج ، ونزقه الظاهري جذورهما الطويلة في ثقافة الصين واليابان القديمة ، فديانة الزين هي الكمال والمبالغة في آن واحد لشيء ما موجود منذ الأزل ، بيد ان الفنان العصري لايستطيع اعطاء معنى لحركاته حين يعلن فقط

ان ينتمي الى هذه الديانة ، ان ما يفعله ينبغي أن يتشابك مع العالم الذي يحيط به .

لقد حاول بعض الفنانين التوصل الى هذه النتيجة بالسير بشغف في طريق بدا لهم انه يميز العصر الذي يعيشون فيه ، لقد كان (الفيديو) في السبعينات من هذا القرن أحد المجالات النشطة لتجارب الفنانين الطليعيين ان (فن الفيديو) الآن منوع جدا وأفضل تعريف على ما حاول الفنانون أن يحققوه بواسطة هذا الفن هو التعريف الوارد في أجوبة (ارنست غوزيلا) عن الاسئلة التي طرحتها عليه مجلة (طقوس الفن)

[ان فن الفيديو الذي امارسه :

– لا يقترن بأية خلفية « روك اندرول » صوتية بماء الورد .

– لا يملك مراجع خاصة . « بحدث » تصوري اعمد خلاله الى القفز من نافذة في الطابق الثالث عشر لكي اتحقق من قوانين الاحتمالات .

– ليست له صورة تحليلية معدة من قطع طائرات مصنوعة من مخلفات الحرب العالمية الاولى .

– ليس مصدرا بواسطة عدستي تصوير مثبتتي تحت الابطين وثالثة بين ساقين .

– ليس بحاجة الى جلسة علاج جماعية بين فوضويين نازيين جدد وتلامذه « باوري » من عبدة الشيطان .

– ليست له حفلة اوبرا جنسية سرية يقوم بادوارها اصدقائي المقربين كافة .

– ليس له فيلم حول رحلة « بالذهاب دي ميسور » الثالثة الى امريكا لمباركة اتباعه .

– لا يحتوي على مادة انتاجية مع احتمالات تجارية للمستقبل . (مجلة آرت ريت ، العدد السابع صفحة ١١) .

ان لهذا التعداد الكئيب الفضل في اعطاءه فكرة واضحة عن كل الاشياء التي حاول « فن الفيديو » ، ابتداء من « بديل » للسياسة مقنع بالفن وانتهاء بنموذج أجمل وأعقد للمشاكل القديم

وتظهر أخطار وصفات هذه التقنية التجريبية القائمة على الفيديو من خلال اعمال الفنان الكوري (نام جون بيك) ان جهاز (بيك آب التحليلي) يعطي مزيجا من الصور والدهشة التي سرعان ما تغدو مملة لكونها لا تستقر ولا ترع للعين او الحقل مجالا للراحة وللفنان (مغامرات) أخرى ، كتعاونه ، مع عازفة الشيلو (شارلوت مورمان) التي تستخدم آلتها (المكيفة) وصدرها عار ، تذكرنا ببحثه اليائس لايجاد صيغة فنية جديدة وفريدة بأي ثمن .

ولكن حتى أية وسيلة « تبهير » تكنولوجية من النوع الذي يؤمنها جهاز (الفيديو) لا يسعها أن تحجب تلك الحقيقة ، وهي أن الفنان ، أو نوعاً معيناً من الفنانين المعاصرين ، قد وصل الى قاب قوسين أو ادنى من نقطة الغاء الفن الغاء كاملا ، فهذا فنان ، مثل كوزوت ، يعلن عن انتمائه الى فن يكتفي كليا بذاته ، لا يتأثر بالنقد أو الوصف (طالما أن التعليق الحقيقي الوحيد للعمل الفني هو التعليق الذي يقدمه العمل نفسه) . وذاك مثل (بويس) ، يعلن بأن الفن بمثل كلية جد واسعة وقوية وقادرة على احتضان كل شيء الى درجة تجلعه بغنى عن كل تجسيد آخر غير شخص الفنان .

ان كفاح الفن من أجل الهروب من ذاته يكشف عن مشهد غير مطمئن بتاتاً ، هذا . ان لم نكف عن الايمان بتقليعات الطليمين ، ولئن كانت (السبعينات) من هذا القرن تبدو وكأنها عقد هام ، وذو دلالة في (تاريخ الفن الحديث) ، فذلك لانها تقدم كمية وافرة من الادلة على أن (نظرية الطليعيين) المأخوذة بها على نطاق واسع هي في طريق الانهيار ؟! ولقد أعتبر تطور الفن منذ العام ١٩٠٥ حدوداً لا تفتا تضيق وأن هذا التطور سيستمر دون هوادة ، بيد أن موضوعاً ثانوياً ، متناقضاً في الظواهر مع الموضوع السابق ، ولكنه وثيق الصلة به ، هو تطور الحركة (العدمية) النيهيلست بحيث أن نجاح الفن كان يقاس بحسب ميله الى التحول الى شكل جديد ما من الاشكال المضادة للفن ، ان الامر الوحيد الذي لم نذكره مطلقاً هو (قانون المردود اللاتناسبي) .

الفنان التشيكوسلوفاكي

ياروسلاف تشيرماك

١٨٣٠ - ١٨٧٧

ترجمة واعداد : د . مأمون أبوشعر

من أعلام الفن التشيكي

يتمتع (ياروسلاف تشيرماك) بمكانة خاصة في فن التصوير الزيتي التشيكوسلوفاكي في القرن التاسع عشر ، وعلى عكس أكثر أترابه ، ساعدته ظروفه الموضوعية على تنمية موهبته ، اذ ساعدته ظروفه ومنذ الصغر بتزويده بثقافة فنية مستمرة في مجال الرسم والتلوين ، ومن ثم نبوغه بدراسته الاكاديمية في (براغ) .

سافر بعد تخرجه الى (بلجيكا) حيث تابع ممارسة الفن على يد الفنان العظيم المشهور في ذلك العصر (لويس غالايتا) .

وكان هذا استمرارا طبيعياً منه في تدرجه بمراتب الفن ، بالرغم من كثرة رحلاته وتنقلاته بين (بلجيكا) و (هولندة) و (فرنسا) ودراسته واطلاعه على كل الاتجاهات الفنية المعاصرة ، وعلى الاخص الفن الفرنسي وماأصبغته الطبيعة البلجيكية والفرنسية على مواضيعه آنذاك من غنى ، ولا سيما في رسم البحر والصيادين ، وظل (ياروسلاف تشيرماك) رساما تشيكياً أصيلا ، امينا على مواضيع التراث التشيكي وبخاصة عصر (الهوسين) [1] ، وكان يعير تلك المواضيع جل اهتمامه اما انتماؤه العميق (للسلافين) بشكل عام فيظهر جليا حين سافر عام (١٨٥٨) الى الجبل الاسود ، في وقت بلغت فيه ثورة التحرر الوطني في (البلقان) أوجها فدعمها بروحه الثائرة ، وكذلك بالواقعية الدرامية لبطولة النساء السلافيات ، لقد عبر ، برسومه تلك ، بعفوية عن اندماجه بالثورة روحاً وفعلا ، فجاءت أعماله رائعة معبرة صادقة ، وقد برز في الموضوعات المختلفة لكنه أبدع بالموضوعين الآنفي الذكر ، وتفنن بهما ، البحر والصيادون والطبيعة ، والرسوم التاريخية ، لقد وافاه الموت في سن مبكرة نسبياً ، ولم يستطع اكمال ما بدأ به من روائع الاعمال الخالدة ، عندما بلغ السابعة والاربعين من عمره .

تعتبر أعمال (ياروسلاف تشرمال) من الاعمال القيمة في الفن التشكيلي في القرن التاسع عشر ، ولا تزال رسومه حتى الان تدخل في نفس كل من يشاهدها البهجة والاعجاب ، وبخاصة عند دارسي الفن التشيكوسلوفاكي ، ولوحات هذا الفنان ، كما انها لا تزال موقع اهتمام وتقدير الادباء ، والنقاد اللذين تحدثوا عنه ، وذلك فيما أوردوه في محاضراتهم عن المحتوى الفكري لاعماله الخالدة ، لقد بدأ (ياروسلاف تشيرماك) تجاربه متأثرا بالمدرسة الواقعية ، ثم تطورت اعماله الفنية فتداخلت مع الرومانسية ، بعد اطلاعه وتعمقه في دراسة الفن الفرنسي ، فتجلى الوضوح ، وبرزت القوة السلافية ، وعلى هذا اصبح (ياروسلاف تشيرماك) المؤسس للمدرسة الجديدة التي ترمز الى (جيله) وتنطق بمرحلة تاريخية معينة مرت بها بلاده .

شخصيته وحياته :

كان (ياروسلاف تشيرماك) شخصية مميزة فنيا ، لفتت حياته كأعماله النظر اليه كأنسان ، ولد في الاول من شهر آب عام (١٨٣٠) وكان الابن الثالث لطبيب من أشهر الاطباء في مدينة (براغ) ، فجع بوفاة والده ، وهو صغير السن لم يتجاوز الثالثة عشرة من عمره ، وفي بداية شبابه حزن حزناً شديدا ، حيث فجع ثانية بوفاة ابن عم له كان يدعى (أوتاكار) ، وكان ابن عمه



اللاجئون السلافيون

هذا اصغر منه سناً ويحبه كثيرا ، فقد تعلق كل منهما بالآخر ، وكان (أوتاكار) رساما فطريا موهوبا رغم حداثة سنه ، وقام برسم جميل لابن عمه (ياروسلاف تشيرماك) ، ومما نغص حياة (ياروسلاف) ، اصابته وهو في ريعان الشباب بالتهاب المفاصل الوركي ، وبعد علاج مرير، اضطر خلاله للاستلقاء لمدة تزيد عن الشهر مثبتاً بالخشب ، وشفي جزئيا من مرضه الذي خلف فيه علة دائمة ، فغدا يعرج طوال حياته ، الامر الذي جعله عصبي المزاج يثور لاتفه الاسباب ، ومع ذلك لم تفارقه دماثة الخلق وطيب الارومه .

نشأ (ياروسلاف) في أسرة متحابة ، تتميز بالمستوى الثقافي الرفيع ، وكان شقيقاه الاكبر منه سنا ، متضلعين في الطب ، اذ برز الاول (يوسف تشرماك) في مجال الامراض العقلية ، والثاني (يان) كان عالما بالعظام ، واصبح استاذا للفيزيولوجيا بجامعة (كراكوف) في لايبزغ ، وكما كان استاذا للعالم التشيكي الكبير المعروف (يان أفانكاليستان بوركينيه) ،(٢) .

وكان (ياروسلاف) يكن حبا عميقا لامه ، اذ اكتسب منها منذ نعومة أظفاره النظرة المتميزة لجمال المراة ، وشخصيتها القوية ، ونتيجة لهذا التأثير رأيناه يسلك طرقا غير عادية في أعماله وحياته وتصرفاته ، برزت عراقه اسلوبه في تصويره (المراة) ، ولم يكن (ياروسلاف) مولعا بالرسم فقط ، اذ كان منذ طفولته يهوى ويتذوق الانغام ، وقد انتسب الى مركز (بروكشين) الموسيقي وهو في العاشرة من عمره ، وبرز كتلميذ متميز ومتفوق على أترابه ، وبعد ذلك كان يلجأ



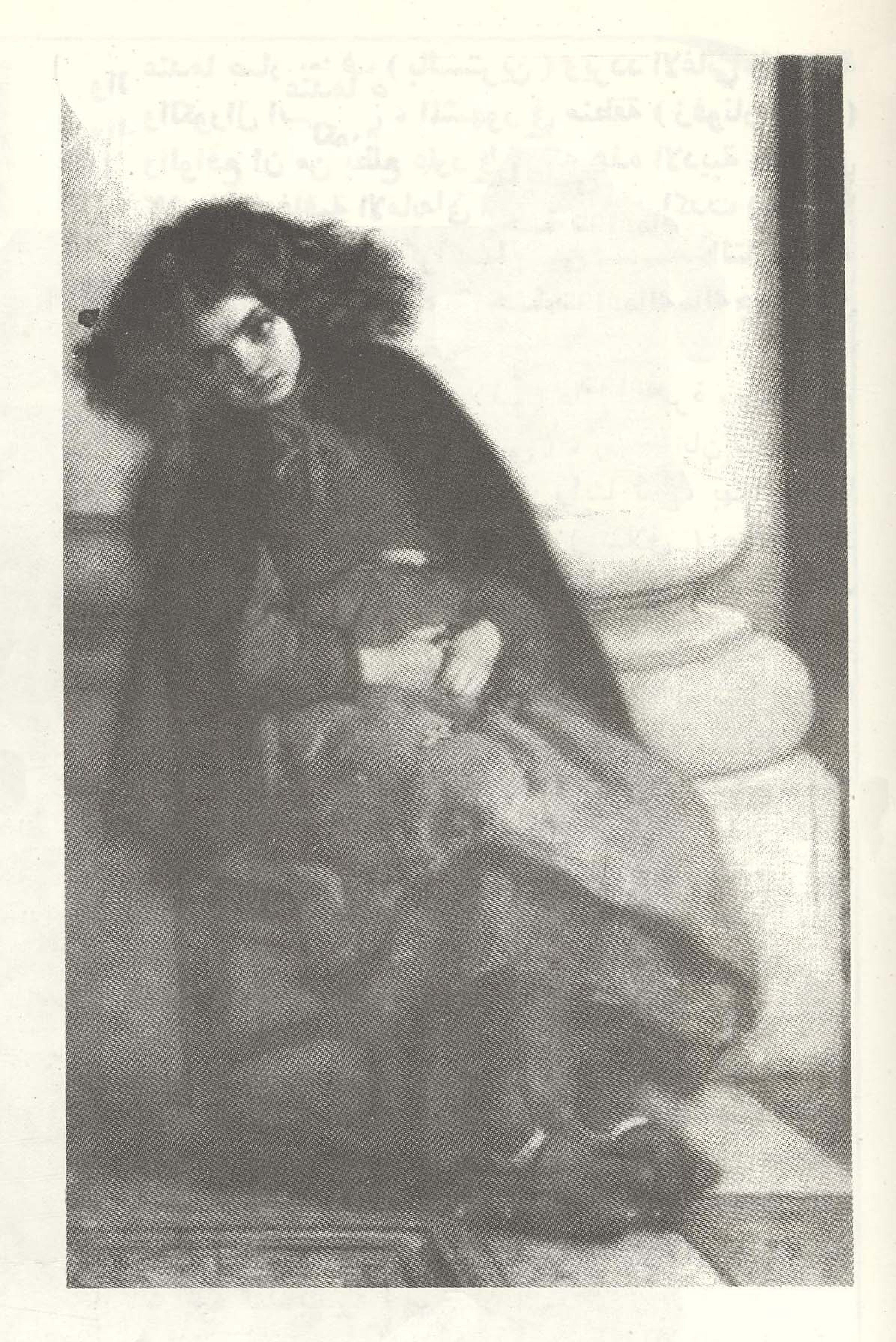
سيمون لوتيتسكي - على جسر براغ

للموسيقى في فترات عمله في مرسمه ، فيعزف على (البيانو) الالحان القديمة ، والحديثة على حد سواء، وبشكل جيد وقوي .

ورافق (ياروسلاف) حب الحركة والتنقل منذ الصغر ، فزار عدة اكاديميات في المانيا ، وفي التاسعة عشر من عمره درس في بلجيكا وفرنسا ، بل يمكننا القول بأنه أمعن حياته متنقلا ، وفي كل مرة يعود الى وطنه التشيكي الذي أحبه وخلده ، مستفيدا من انتاجه من المدارس الاجنبية التي اطلع عليها وتفهم مضامينها وتنشق عبير اجوائها ، فتداخلت مع ابداعيته وعاد لينفذها بانتاج متميز واسلوب رائع جديد .

قال عنه بعض الدارسين انه رحالة جواب آفاق هائم على وجهه ، ولكن هذا القول لا يمكن اعتباره اساسا لحياة (ياروسلاف) لانه استقر مدة طويلة في (بلجيكا) وكذلك في الجبل الاسود في (بريتونيا) ، واحب بل عشق الصخور ، والجبال الشاهقة ، والمناظر الطبيعية التي انسجمت مع طبيعته وشخصيته ، فكان يحن اليها ، ويعود اليها دائما . وغدت له علاقات مع البروتينين) ، وركب الخيل كفارس محترف ، كما أحب البحر ، وركب امواجه على قوارب رياضية ، ثم عاش قرابة سنتين (١٨٥١ - ١٨٥٢) في (بروكسل) و (باريس) ، وتعتبر (باريس) ملاذه الاول .

وكان يبدو في ريعان شبابه رومانسيا ، ذا وجه باهت اصفر ، وشعر قليل التجعيد ، وانف أشم ، وعينين سوداوين تشعان بنور الحياة ، وجبهة وضاحة، وشفتين مرسومتين ، منطويا على نفسه قليل الكلام ، لكنه بعد أن نضج ، أصبح رجلا قويا ، ذا جسم رياضي، شجاع لدرجة التهور ، لاسيما اذا كان ثمة ما يدعو الى التسامي والترفع ، أثناء اقامته في (بلجيكا) تعاون مع الديمقراطيين الافرنسيين المهاجرين الى بلجيكا ،

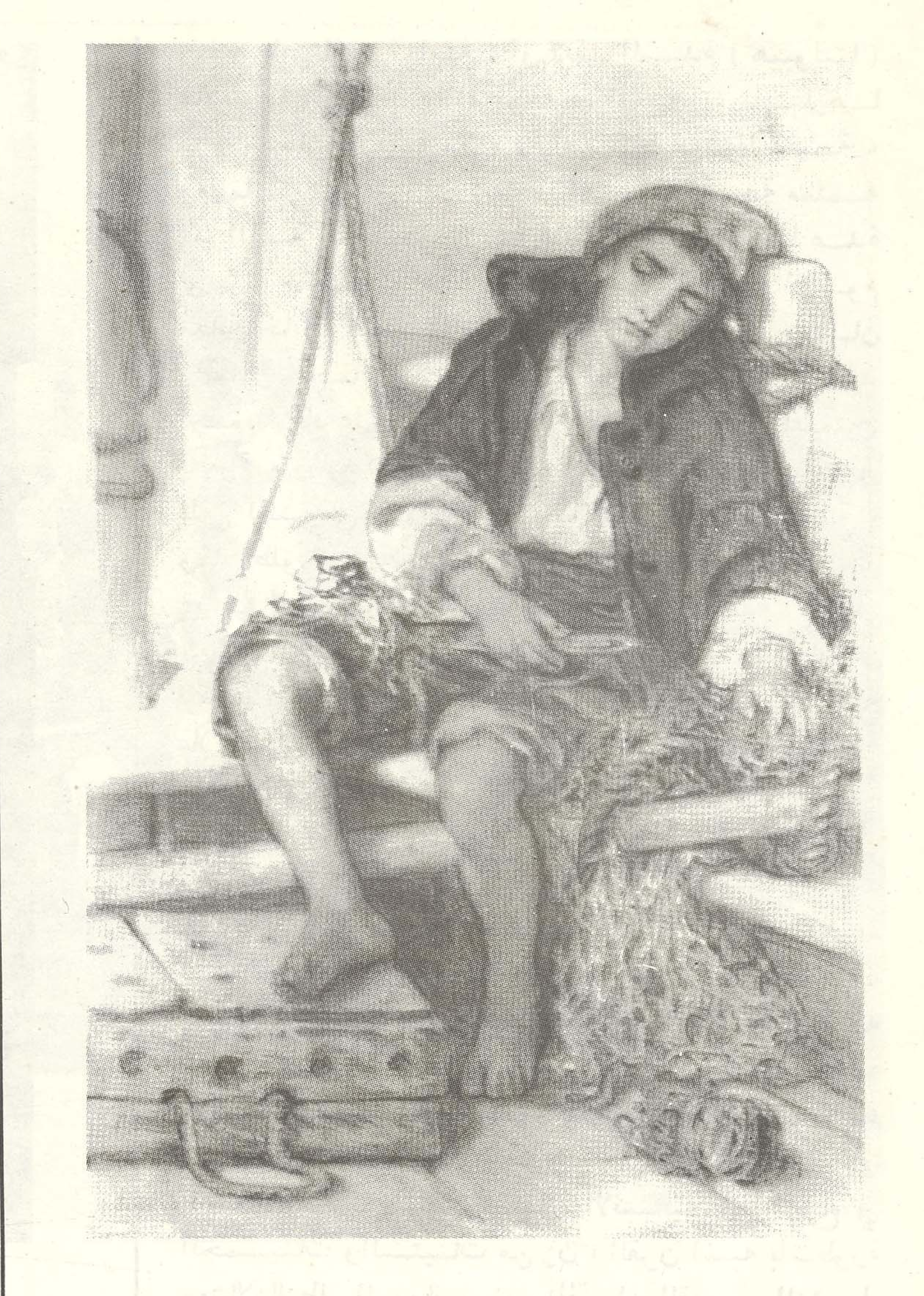


طفلة في الكنيسة

فكان يأخذ الرسائل والمقالات من (فيكتور هوغو) ، من جزيرة (غيرنزي) وينقلها الى (باريس) ، وعلى ما يبدو ، وعلاقته استمرت مع الديمقراطيين الاوربيين، في غربته ، وقد هيأ له عندما حضر باريس لقاءا مع (الكسندر هرسن) وساعد على قيام تعاون بينهما، هذا بالاضافة الى مساعدته المادية (ليوسف فريتش)، حيث اسهم بتأمين ، وادخال جريدة (فريتش)المسماة (صوت بوهيميا الحر) سرا الى الاراضي التشكية .

كما يمكن التعرف على حياة (ياروسلاف) من خلال بعض مذكرات أصدقائه وكتاباتهم ورسائلهم التي ورد فيها الكثير عن اعماله ، بالاضافة الى التلميح باشارات بسيطة عما كان يخفيه ، من علاقة عميقة مع السيدة (هوليتا غالايتوفا) زوجة أستاذه ، تلك العلاقة التي نشأت خلال دراسته في (بلجيكا) واستمرت ،طيلة حياته ، وربما كان اخفاؤه لهذه العلاقة حفاظا على صلته باستاذه وكرامته ، أو لابقاء السيدة (هيبوليتا) غالايتوفا) في مكانتها المرموقة في المجتمع ، باعتبارها ذات شخصية قوية معروفة لدى الطبقات الراقية ، ومهما يكن من أمر فلا شك في أن صلته بزوجة معلمه قد ألهمته الكثير من الاعمال الفنية ، فرسم لها عدة لوحات خلال سنوات متعددة ، وتبوأت هذه الرسوم مكانة خاصة بين انتاجاته الفنية ، ولاسيما لوحتان رائعتان ، هما آيتان من روائع الفن التشيكي ، وقد أجمع النقاد على ان هاتين اللوحتين الفنيتين والمفعمتين بالقوة ، والتركيب، والتناسق تحتلان مكانة الصدارة في الفن التشيكي ، واضحت لهما شهرة عالمية فائقة ، وقد اطلق (ياروسلاف) على احدى هاتين اللوحتين اسم (أماليا غالايتوفا) ، وعلى اللوحة الثانية (زورق من روسوف) . ومهما طال امد فراقتهما كانا يحنان لبعضهما ، فيعودان للقاء سعيد حالم ، ففي بداية علاقتهما اتفقا على الهروب ، الا انها كانت محاولة درامية باءت بالفشل ، وقد نظم الشاعر (غوستاف بفليفر)(٤) . صديق (نيرودا)(٥) ، المعروف في الخمسينات من القرن التاسع عشر ، قصيدة شعرية عن حياة فنان قال بأنه استقاها من حياة (ياروسلاف)، يغمز فيها بخبث عن قصة حب ، وعندما حضر (يوسف فريتش) في عام (١٨٥٩) الى باريس ، والتقى بصديقه (ياروسلاف) و (سويبلاث بينكاس)(٦)، قرأ القصيدة أمامهما ، فكانت بنظرها طرفة تدعو الى المرح والضحك، لان ما ورد فيها لا يقارن مع شخصية (ياروسلاف) ، وحياته ومكانته الميزة وصفاته الانسانية ، واصبح في الخمسينات والستينات من ذلك القرن اشبه بأسطورة ومثالا للبطل الرومانسي ، والفنان القدير النشيط الفذ ، لاسيما عند اصدقائه (يوسف فريتش) و (يان نيرودا) ، (سوبيسلاف بينكاس) ، الذين كتبوا عنه الكثير في مقالاتهم ،كما ورد الكثير عن انتاجه ،ومعارضه في رسائلهم ، ويومياتهم .

أما الكاتبة الاديبة (مالفيدا ميسنبوغ) التي اشتهرت في تلك الفترة من الزمن بذكائها وثقافتها وحسن جمالها ، فقد كتبت عن (ياروسلاف) الكثير ، وذكرت انها تعرفت عليه لاول مرة عند الدكتور (إنتونسين سبرينغر)(٧) . في الخمسينات في انكلترا ، وعندما ذهبت الى باريس عام (١٨٦٠) التقت به بعد ان عاد من اول رحلة له الى البلقان السلافي ، في عام (١٨٥٨) واخذت تزوره في مرسمه بالحي (اللاتيني)، فأشارت في مذكراتها ، عندما كتبت عن أوائل الشخصيات السياسية الاوروبية الذين التقت بهم ، وعن الفن والفنانين الكبار بأنها كانت : - [سعيدة جدا بلقاء (ياروسلاف) وبما شاهدته من اعماله الفنية الرائعة] تلك الاعمال التي ادخلت النشوة الى نفسها ،



الصياد البحري النائم

وبهرت عينيها ، وما قالته ايضا : ـ [.... انه لطيف المعشر محبب للقلب لكل من يراه] ، ووصفت مرسمه بأنه ـ [مرصع بلوحاته ، ومزين باللباس الشعبي الملون الرائع ، وبفراء الدببة وبالاسلحة التي جلبها معه من الجبل الاسود .] فجذبها جو هذا المرسم وأسرها :

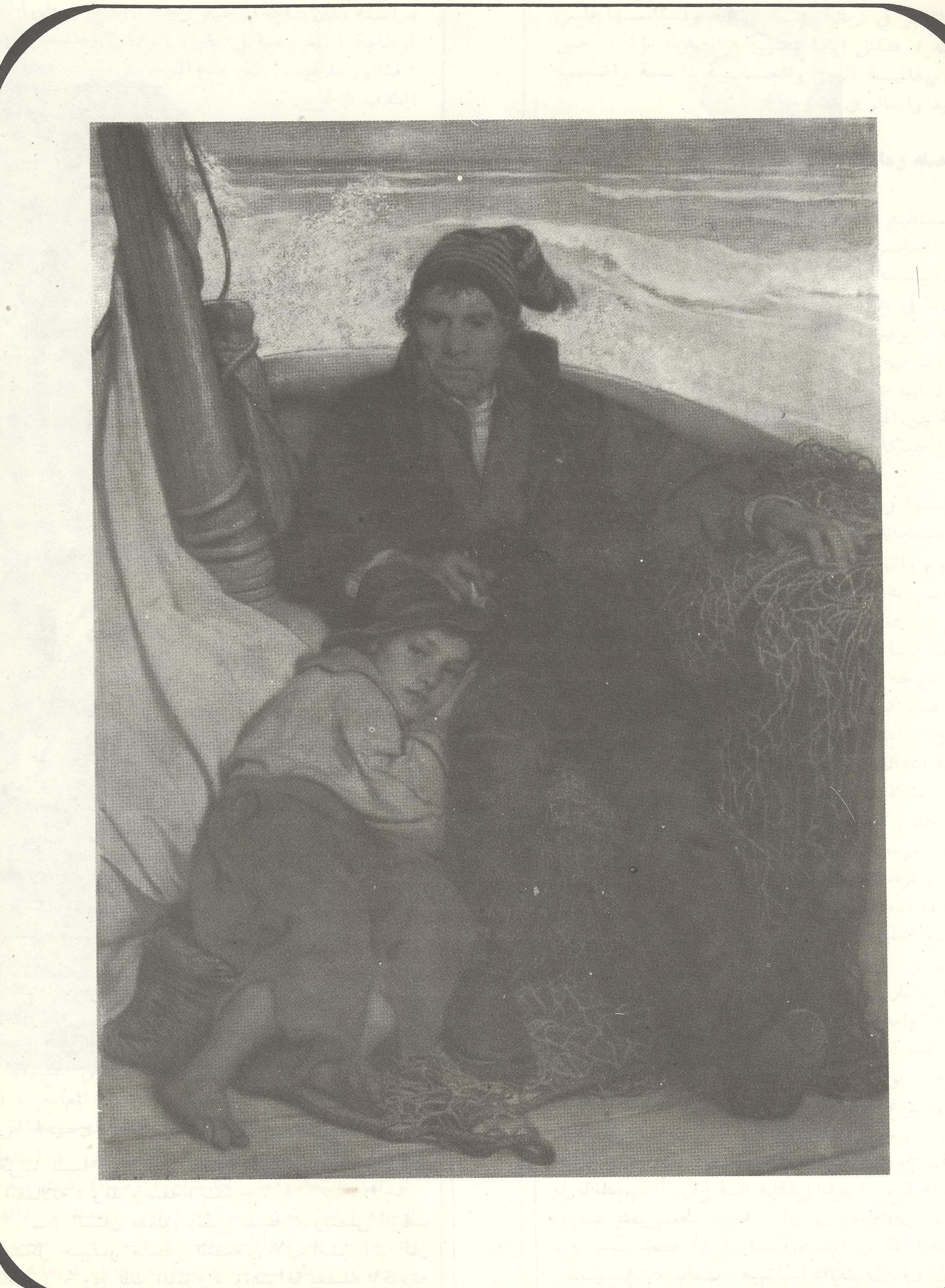
ـ [كم كنت سعيدة بحضوري الى باريس الثورة، لقد اسرتني الافكار التقدمية في اعماله ، فجلست في احدى زوايا المرسم ، واخرجت من حقيبتي ادوات الكتابة ،وبدات اكتب بينما هو يرسم، ومضت الساعات الطوال لم ينطق خلالها بكلمة في جو يعبق بأنفاس الماضي والتاريخ ، مما اسبغ على عملنا دفعا واملا، وكان بين فترة واخرى يجلس خلف البيانو ليعزف مقطوعات من الحان (بيتهوفن) وتارة (شوبان) واخرى (لفاغنر)، وكم كان مندفعا بتعظيم هذا الاخير ، حتى هذه الطرب عندما صار يعزف (بالسترين) ويردد الاغاني الشعبية والكورال التشيكي ، المشهور في منطقة (زفونار جوفا) والواقع ان من يطلع على ما كتبته هذه الاديبة يحس في كلامها الشفافية الامانة في التعبير ، وقد اكدت (مالفيدا سيسنبوغ) في مذكراتها على القيمة التاريخية لشخصيته ، وعطاءه اذ جاءت اعماله مزيجا من الكلاسيكية وروح النهضة .

ولقد كانت (لياروسلاف) علاقة عابرة مع الرسام والناقد الايطالي (ل. ارشيتي) ، ومع (يان دارغنت) الرسام البريتوني ، ومع ذلك رأينا تأثره بهما ظاهرا بأعماله الفنية ، وكأول رسام (سلافي) عندما عاد (ياروسلاف) الى الجبل الاسود عام (١٨٦٢) اكتشف روعة تلك المنطقة فأبدع في تجسيدها في لوحاته التي سحرت النبيل (نيقولا الاول)(٨) ، فأنعم عليه بوسام الحرية ، أحد ارفع أوسمة الجبل الاسود ، تقديرا له ، لاظهاره مفاتن طبيعة تلك المناطق الجبلية الخلابة البكر .

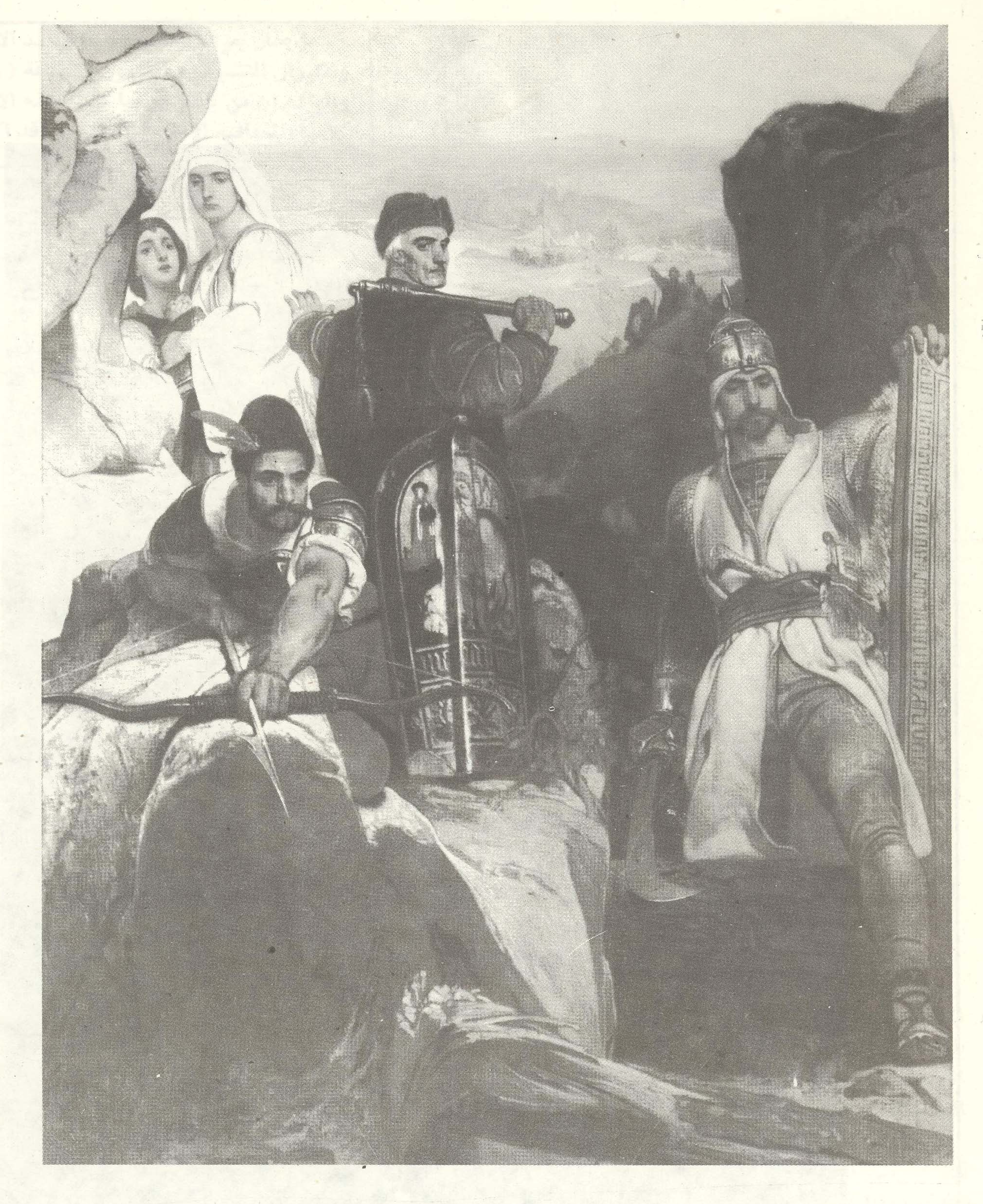
ومرت بعد ذلك فترة هدوء (لياروسلاف) في الاعوام (١٨٦٣ ـ ١٨٦٥) ، حيث كانت أطول فترة اقامة له في الجنوب ، في ضاحية (ماندالين) بالقرب من (كوباري) ، عاشها هناك بسعادة فائقة مع صديقته (هيبوليتا غالايتوفا) وابنتيها ، وعلى الرغم من أن تلك الفترة كانت مرحلة هدوء واستجمام فلم ينقطع خلالها عن التنقل والترحال بشكل تام ، بل قام بعدة رحلات ، كان بعضها خطرا اذ ذهب لوحده على حصان الى الحدود ، والى الاراضي التي كانت تحتلها القوات التركية عند بحيرة (سكادار) .

على الرغم من أن (تشرماك) سبق له التعرف على (بريتون) في الخمسينات وعلى أراضيها الجبلية القاسية الا أنه لم يكتشف جمال تكوينها ، وروعتها الا في أواخر الستينات عندما جسد في لوحاته جمال الطبيعة والبحر والناس وأصبح كرسام عالما بالشاطىء الصخري وصيادا بحريا وبريا أصيلا متمكنا وليس رساما عابرا ، كما هو الحال لدى الرسامين (كورو) و (داربيغني) و (هويت) و (تيستلر) المعروفين في ذلك الزمن ، ولما ذهب الى ميناء (روسوف) في مقاطعة (فينستر) ، المدينة الساحلية الصغيرة ، المحاطة بالمياه من ثلاث جهات ، أعجبه جمالها الى درجة تمنى لو وصل اليها في فترة هدوءه ، ليعيش فيها أطول مدة مع صديقته (هيبوليتا غالايتوتا) .

في شهر نيسان من عام (١٨٧٠) فارقت والدته الحياة ، وفي شهر تموز من عام (١٨٧٢) لحقها أخوه الاكبر (يوسف) ، وفي شهر ايلول من عام (٨١٧٣) فارق اخوه الثاني الحياة ايضا ، هزت هذه الفواجع كيانه ، وشعر بالمصائب والنكبات تلاحقه ، فأصبح



صياد وطفل



الهوسيون -/المقبرة/

حزينا كئيبا ، ولم يعد مظهره الرياضي يغطي عصبيته وانفعالاته ، وقد وصفه (بنكار) :

ـ [انسان منغلق على نفسه ، وبنفس الوقت وبشكل مستمر متحفز للتصدي لأي أمر ولو كان تافها] . وفي تلك الفترة ، واعترافا بفضله وقدرته الفنية ، عرض عليه ، وبشكل رسمي أن يكون استاذا في أكاديمية (براغ) ، فرفض باصرار ، لانه لم يكن يرغب بتغير نمط حياته ، أو أن ينقطع عن الرسم ، ولا سيما بعد أن فارقت الحياة في تلك الفترة من السبعينات صديقته (هيبوليتا غالايتوفا) ، وكان لهذا

الاثر الاكبر في زيادة حساسيته ، وانعكاسها على رسومه ، فعاش اياما عصيبة تراجيدية مؤلمة ، حتى باتت شفافية الرمز والحساسية ، سمة واضحة الحدود والمعالم في رسومه .

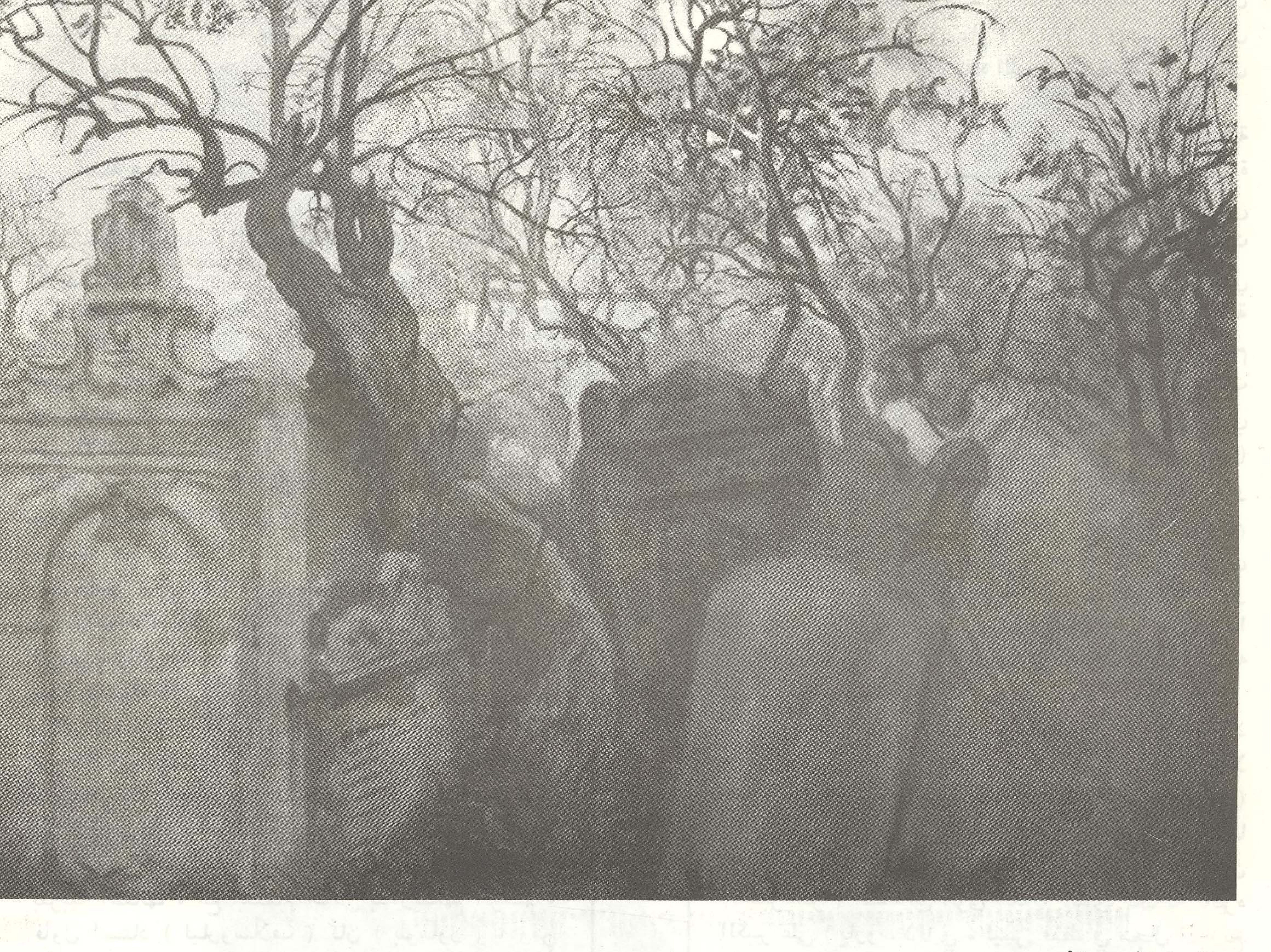
اصله وعائلته :

نستطيع متابعة العائلة (التشرماكية) حتى أواخر القرن الخامس عشر ، (فالتشرماكيون) في الاصل من (باردوبيتسه) ، وكان جد الفنان لأبيه طبيبا ناجحا واستاذا في جامعة (براغ) ، ومن هنا يمكن القول بأن أخويه (يوسف) و (يان) قد ورثا ميولهما للطب ونبوغهما فيه ، أما والدته فهي من عائلة (فسلي) وهي على الاغلب من (مورافيا) كما يقال ، ومعظم هذه العائلة من الموظفين الاداريين . وكانت جدته لأمه من عائلة (جيبكا)(٩) المشهورة تاريخيا ، لقد أورث الفنان موهبته من طرف أمه ، فوالدها (أغناسه فسلي) كان عضوا ومؤسسا للجمعية الوطنية لأصدقاء الفن ، وله اهتماماته بالفن والرسم ، ولديه مجموعة قيمة من الرسوم واللوحات جمع بعضها من شمال (ايطاليا) ، منها صورته التي رسمها له صديقه الفنان (يوسف برغلير) ، عندما أقامت الجمعية الوطنية لأصدقاء الفن معرضا فنيا عند تأسيسها ، فأعارها الكثير من لوحاته، منها اللوحة الشهيرة (صانع المجوهرات) للرسام المعروف (كارل شكريت)(١٠) .

ولقد اعتنت عائلة الدكتور (تشرماك) والد الفنان بتربية أطفالها ، مع اهتمام خاص بتدريسهم الرسم ، فأول أستاذ (لياروسلاف) كان (بلوماور) ، ومن بعده جاء (انطونين برينغر) والذي أصبح فيما بعد استاذا مرموقا لتاريخ الفن ، ومن ثم أستاذا آخر اسمه (فرانتيش) والاخير لم يستفد منه (ياروسلاف) شيئا ذا قيمة كما يقال ، أما الاستاذ الوحيد الذي قاده لدراسة الطبيعة ، فهو (كوليرت) ، ومما لا شك فيه أن أسس (ياروسلاف) الفنية في الرسم قد تأثرت بخاله (كارل فسلي) الرسام أيضا ، والذي ظهرت قدرته الواعدة وموهبته عندما رسم في مرسم أبناء عمه، كما كانت الصورة الكبيرة التي نقلها عام (١٨٤٦) للاميرة (نوستيسوما) معتمدا على الصورة المصغرة (لشوتنبرغ) عملا له أهمية كبرى في انطلاقة امكانياته الفنية ، وحسب ما جاء بمذكرات (سبرينغر) فكرت والدته بأن تسافر في نفس العام مع ابنها (ياروسلاف) من براغ الى (انتغربا) ، للدراسة ولكن الذي حدث هو أن (ياروسلاف) بدأ الدراسة في تموز من عام (١٨٤٧) في أكاديمية (براغ) وقد قصرت الاحداث الثورية والرحلات العديدة التي قام بها بالعام التالي من فترة دراسته فكان نتاجه الوحيد لوحته [ماريوس على أطلال قرطاجة] المعروضة في عام (١٨٤٩) وحسب أقوال (فيكتور بارفيت) فان هذه اللوحة لا تختلف عن أعمال الطلاب الآخرين .

في آب من عام (١٨٤٨) بعد زيارة لعائلة (بوركينية) في فراتيسلاف سافرت السيدة (تشرماكوفا) والدة (ياروسلاف) مع ابنها الى (دوسلدورف) وفي كانون الاول من نفس العام قررت أن تكون دراسته في أوروبا الغربية ، ولهذا رحل في صيف عام (١٨٤٩) الى (بلجيكا) حيث كانت الدراسة الاكاديمية عريقة ومزدهرة ، وحيث كان الاهتمام بالرسم الكلاسيكي الحديث أكثر مما في الاكاديميات الالمانية ، وقد التقيا صدفة (بلويس غاليات) الذي تأثر واتجه نحو الرسم الفرنسي ، فنصحه (ياروسلاف) بأن يسير بنفس الطريق الدراسي الذي مر به هو نفسه ، وكان عليه أن يمضي فصلين في الاكاديمية ، ثم يمضي وقتا ما في (بروكسل) وبعد ذلك ذهب الى فرنسا ، لم يكن (لويس غاليات) يعمل كاستاذ فهو ذو شخصية منغلقة ، يصعب الوصول اليها ، ولهذا كان أمرا عجيبا أن يهتم بـ (ياروسلاف) ويدرسه بشكل سريع ومنتظم ومدروس .

في سنة (١٨٥٠) أي في العشرين من عمره عاد (ياروسلاف) الى (بروكسل) وبقي فيها عاما كاملا تحت اشراف (لويس غاليات) ، وفي عام (١٨٥١) التقى بـ (انتونين سبرينغر) في (بلجيكا) وسافرا معا الى معارض (بلجيكا) و (هولندا) الشهيرة ، فقد كان (سبرينغر) الصديق الوفي الدائم الذي كان له تأثيره الكبير على (ياروسلاف) ، ليس فقط في مجال التاريخ الفني بل ايضا في مجال التاريخ والمشاكل الاجتماعية ، واتسمت مواضيع أعمال (ياروسلاف) الاولى في ، أكاديمية (براغ) وفي (بلجيكا) بالتشاؤم والحزن وحملت في طياتها النهاية والعدم ، مثل لوحة (ماريوس على أطلال قرطاجة) ، ولوحة (مذبحة ـ كيبانسكا) ، الى جانب ذلك رسم المناظر الطبيعية الرومانسية حيث اندمج حزن الانسان مع الطبيعة ، مثل لوحة (طبيعة مع حركة الهروب) ، (الطبيعة وقبر طفل) ، لكن ومنذ عام (١٨٥١) بدأت رسومه تحمل ألوانا أكثر تفاؤلا وثورية ، ويمكن تصنيفها في اتجاهين ، الاتجاه التاريخي ، والاتجاه المعاصر ، الى جانب بعض رسوم البحر ، ثم أخذت رسومه طريق التطور خلال السنين العشرة التالية الى أن استطاع بلورتها بطبيعة ومعنى جديدين ، ومما لا شك فيه أن لوحته (اللاجئون السلاف) التي جمعت في ذاتها الصبغة الوطنية والاجتماعية ، خير مثال معبر عن شخصية (ياروسلاف) الحساسة في لوحاته ذات



المقبرة في براغ

الصبغة العائلية مثل (أم مع طفلها) ، وشخصيات تملأ اللوحة مع خلفية تظهر الطبيعة بعمق ، رغم النجاح الكبير الذي لاقته رسومه تلك بمواضيعها العميقة المؤثرة ، فان جل اهتمامه انصب على الرسم التاريخي، وركز على تاريخ (الهوسين) ، ورسم أهم المواقف بشكل رائع بلا أدنى شك ، ولم تكن هذه الافكار والمواضيع التي رسمها واستقى مضامينها من التاريخ مجرد هروب من الحاضر الى الماضي ، والاختباء خلفه ، بل كانت بالنسبة اليه دفقا من الماضي يؤثر في الحاضر ، وحتى من ناحية الفن التشكيلي كان التاريخ بالنسبة اليه مجرد مدخل ، فمثلا لوحة – (الاجتماع الكاثوليكي الديني بين الوفد الهوسي والاسقف هولي)(١١) ، والاسقف (يان روكيسانا)(١٢) ، ولوحة (برشميل اوتوكار الثاني)(١٣) ، وهو يطل على المعركة الدائرة على الارض المورافية – ، ولوحة – (يان جيجكا) ، والاسقف (هولي) يقرآن في الكتاب المقدس على عربة الحرب ، وكان ذلك تعبيرا هاما ، ومناسبة موفقة لاظهار الشخصيات التاريخية ، بكامل عظمتها وقوتها وعلو شأنها مؤكدا على قوميتها ، وانتمائها للشعب التشيكي ، [متحديا بذلك الامبراطورية النمساوية] ، مما جعل لرسومه خلفية سياسية ثورية تقدمية ، وذلك بانتقاءه لتلك المواضيع بالذات .

ان لوحة – الاجتماع الكاثوليكي الديني لوفد (الهوسين) ، في (بازيلي) ، والتي تعرفنا عليها من خلال اللوحات والدراسات الزيتية العديدة ، تظهر طريقة عمله خلال اقامته (ببلجيكا) واتجاهه في أعماله التالية ، فالخلفية البنية المائلة للحمرة مرسومة بالفرشاة على أساس فاتح اللون ، وعليها طبقة حمراء وخضراء في المجموعة الاساسية ، ويستعمل نفس الطريقة في اللوحة المكتظة بالاشخاص ، ولوحة الارملة



المقبرة في براغ

في جنة الصيام ، ولوحة (الرجل الضخم) الزيتية والتي تميل الوانها أيضا ، الى الاخضر والاحمر والبني الفاتح ، أما لوحة (رجل ذو قميص ملطخ بالدماء) يقف والمطرقة بيده في قلب الكنيسة ، تعبر عن وضع نفسي مروع ينطق بالخراب والدمار ، وما يميز بعض رسومه أيضا الاقواس المتموجة بجرة الفرشاة حيث تتناوب فيها الخطوط الرفيعة والعريضة .

وحفر (ياروسلاف) ولمدة خمسة شهور ، لوحة حفر على الحجر اسمها [برشميسل اوتوكار الثاني] قبل المعركة على الارض المورافية ـ بشخوصها الكثيرة ، ان تدرج الطيف الواسع من الابيض للاسود بعطيها مسحة تبدو فيها وكأنها ذات ألوان ، وبالمقارنة مع لوحة الوفد الهوسي ، يعتبر أن لها قيمة أكثر ، حيث أنها تركز على شخصية محورية ، وتأتي بقية الشخصيات حولها لتكمل فكرة اللوحة ، فابراز الملك وحاشيته من حوله ، وموقفهم وانفعالهم النفسي ، ومن ثم الاطار الظاهر للخيمة ، مع خلفية من خيالات لاشخاص يتمكن (ياروسلاف) من توضيح مغزى الفكرة الاساسية في هذه اللحظة التاريخية ، وقد أكد (ياروسلاف) في لوحته هذه على صورة الملك (التشيكي) باظهار العرش مع رمز الملك ، لابراز المعنى الضمني للموقف الذي تحدث عنه (فرانتشيك بالاتسكي) بقوله : [ان الملك (برشميسل أوتوكار الثاني])(١٣) ، قد جمع حوله في ليلة المعركة القادة العسكريين ، مع رجال عزل من السلاح وقال لهم ـ [جاءني تحذير بأن ثمة خونة بينكم ، وانا لا استطيع أن أصدق ذلك ، فلو وجد بينكم من يفكر بذلك ، فليتقدم ويأخذ ثأره مني الآن في هذا المكان ، اذ من الافضل أن أموت اليوم لوحدي . من أن يضحى غدا بالآلاف معي نتيجة للخيانة] . ولوحة الحفر الثانية (لياروسلاف) كانت لوحة

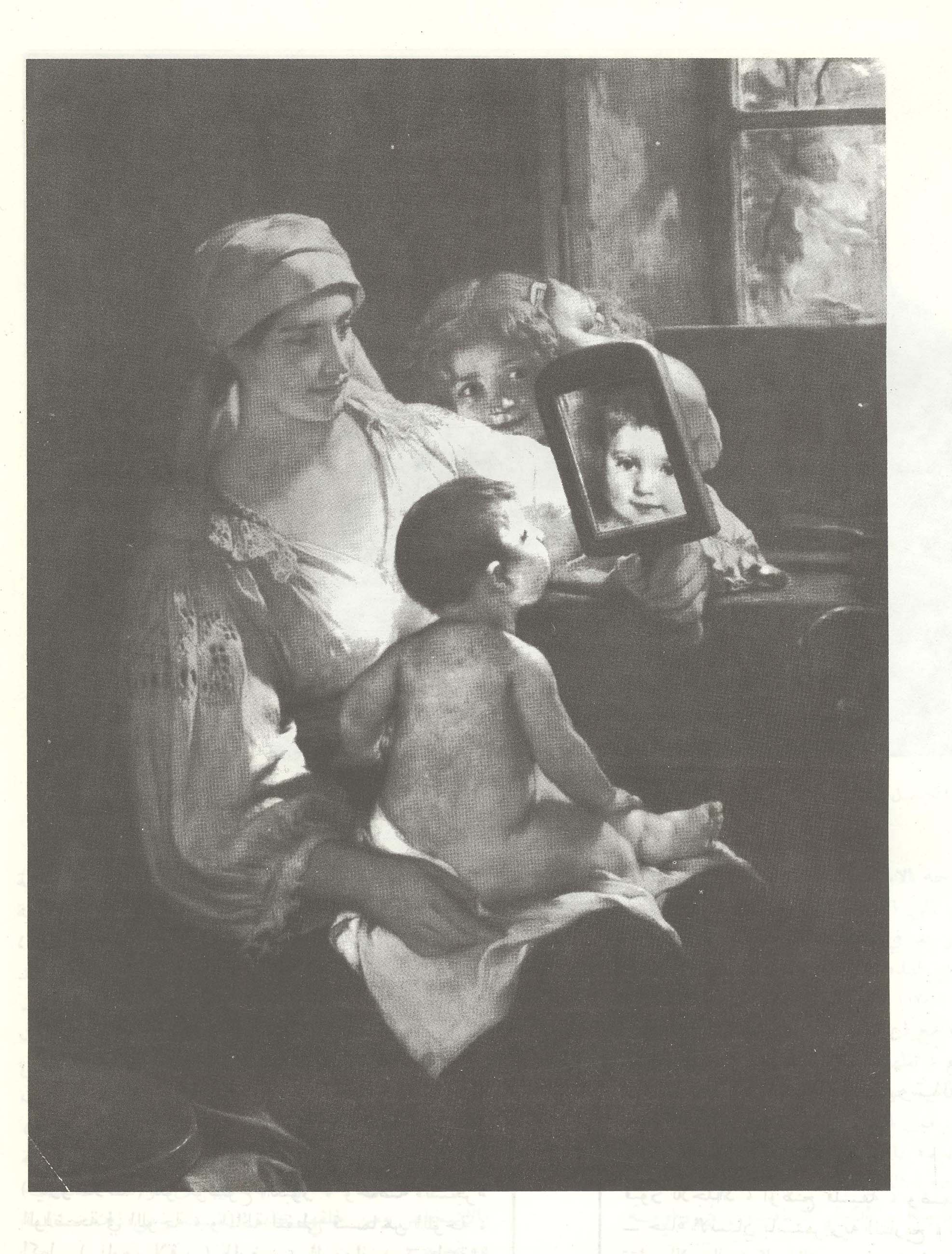
(جيجكا) والاسقف (هولي) ، يقرآن من الكتاب المقدس على العربة الحربية ، وفيها أيضا الاصالة والافكار العميقة لشخصيات القادة (الهوسيين) ، وبخاصة في رسمه لشخصية الاسقف (هولي) ، والتي جعلها بارزة بحيث يمكننا الاعتقاد وبحق أنه حاول أن يجسد ذاته بها .

أعماله في الاعوام من ١٨٥٢ - ١٨٥٨ :

أما الاعمال الاخرى التي كانت لها نفس قيمة أعماله التاريخية ، هي أعماله التي تصور معاناة الناس في الحياة اليومية ، الفقراء والمساكين ، عجوز وامرأة صبية ورضيع ، أناس بدون وطن ، بؤساء في الرمق الاخير ، فمثلا لقد عبرت لوحة (الشحاذين) ، باعجاز عن الفكرة ، وعن طريقته في التلوين ، من السطوح الحمراء والزرقاء المخضرة الصارخة ، مع خلفية لشمس تضيء حجارة الحائط ، لقد قال عنها (شتيخ)(١٤) : [هي على صفحة مسطحة ، ولكنها مجسمة بشكل عجيب رائع] ، وعرفنا الى جانب هذه اللوحة لوحة دراسة صغيرة ، يظهر فيها التباين بين الضوء والظل بشكل اعنف ، تصور شحاذا شلولا والى جانبه العكازتين المستندتين الى الحائط ، ترتبط بهذه اللوحة ، لوحة أخرى تدعى (الصيف) وهي تمثل عائلة ، تتميز هذه اللوحة بألوانها الحادة وتباين الضوء والظل ، يظهر على هذه اللوحات تأثير (ديكامبس) الحر مع خلفية من جدار صماء ، تعكس ضياء الشمس التي لا ترحم فتبعد الظل ، وتثبت الالوان الزاهية ، وقد تلقى (ياروسلاف) هذا الاتجاه من المدارس الفرنسية فشحنت رسومه بتوتر والحرارة .

في عام (١٨٥٢) عاد (ياروسوف) الى الارض التشكية حيث بقي لمدة طويلة ، قابل هناك استاذه (لويس غاليات) وزوجته ، وجوده في وطنه منحه دفقا وافكارا جديدة ، رسم بالاوان المائية اللوحات الثلاثة الصغيرة للسيدة (غاليات) ، كما رسم العديد من اللوحات التي عبر بها عن علاقة الاطفال بالحيوانات ، مثل لوحة (الديك الميت) ، واثرت (براغ) على (ياروسلاف) بما اوحته اليه من معان جديدة عن التاريخ التشيكي ، حول أحداث الجبل الابيض التشيكي ، كما عكس ايضا وباحساس مرهف الاوضاع المعيشية اليومية ، والعلاقات الاجتماعية في ذلك الوقت ، عتبر لوحة الشاعر التشيكي (شيمون لوفتيسكي) (١٥) ، وهو يشحد على جسر براغ القديم ، ومن الاعمال الرومانسية الرائعة ، التي يتمثل فيها قدر ورسالة الفنان ، والعلاقة بين الفنان وزبائنه من اللذين يشترون شعره بثمن بخس ، فحسب تعبير (ياروسلاف) ، إن (شيمون لوفيتسكي) ، فنان منبوذ ، يعيش عيشة الطفيلي في براغ ، مما لا شك فيه أن (ياروسلاف) يتحدث عن الفن المرفوض في (براغ) في ذلك الوقت ، والتاريخ كان حجته للتعبير الاوسع والاعم لتلك الحقبة من الزمن ، فليس (شيمون) سوى الشبه التشيكي (ل . توركوات تاسو) (١٦) ، وقد ألمح (ياروسلاف) في لوحته (تاسو في السجن) الى (غاليات) بجسده النحيل الهزيل ، نرى لوحته (شيمون لوفيتسكي) ، وبزاوية حجرية من جسر الملك (كارل) ، حيث جمع بين تلميذ فضولي يسترق السمع ، ورجل من العامة ضخم وقوي مع طفل ، ومجموعة من النساء المتفرجات مع رضيع وفتاة صغيرة ، وفي الزاوية الاخرى ، وكأنه النقيض ، يمر الشريف الغني وزوجته المتعجرفة مع رجل دين ، وباستعماله الالوان الجميلة ، المضيئة في نور الشمس الجنوبية الساطعة ، فنلمس استمرارية أسلوبه ، وتأثير اعماله السابقة ، إن لوحة (لوفيتسكي) ما هي الا مرحلة جديدة في بحثه عن ذاته ، كما في اللوحات الاخرى المليئة بالشخصيات ، ثمنت هذه اللوحة قبل كل شيء من الناحية الفنية ، على اعتبار أنها تميزت عن أعمال رسامي المنطقة بتأثيرها بأسلوب المدرسة الفرنسية والبلجيكية ، هذه اللوحة كانت مقدمة للوحات رسمها خلال السنوات الخمس التي تلتها ، معبرة عن اهتمامه بالارض والوطن التشيكي، وهنا وجد هذا الفنان الشاب بمواضيع وبقضايا التي يعبر عنها ، فيها امتدادا واسعا لخياله .

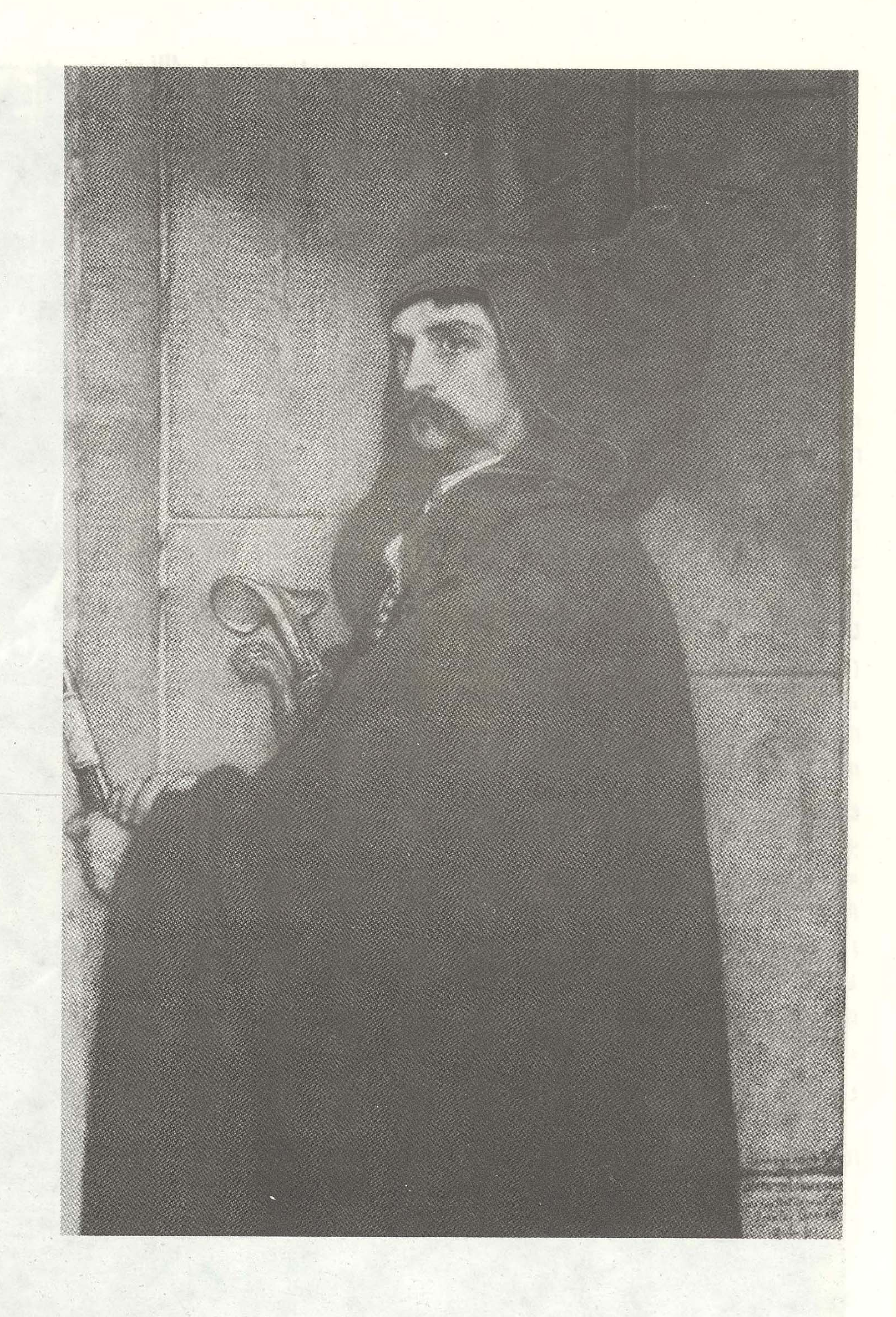
العمل الآخر المسمى (بعد المعركة على الجبل الابيض) ، نجدد فيه الروح المعادية لتسلط العائلة المالكة (هابزبرغ) ، وللتزمت الكاثوليكي ، وسلطة الكنيسة ، الى جانب ذلك يتضمن معنى أوسع وأعم ، اجتماعيا وسياسيا ، فهي تصور حادثة تاريخية ، لعراك مرير من أجل تقرير المصير ، وديانة غير متسلطة ، الشخصيات الاساسية في اللوحة هي العائلة السلافية ، والفكرة الاساسية هي العودة الى الايمان باللا عنف ممثلة بالحيرة والضياع لمجموعة من الاطفال الصفار ، جمع (ياروسلاف) بهذه اللوحة ، وبمكان واحد مليء بالشخصيات ، تضارب قوتين كطي ضوء ساطع مبهر من مناره . هذا المنظر الهادىء الصامت ، فيه الكثير من الحزن الناطق ، وفي احدى جوانب اللوحة ، نجد رجلا وكلبة ، حيث أعطى (ياروسلاف) عمقا جديدا للشخصية ، يسيطر الضوء على اللوحة ، أكثر حرصا في الوانه ، فاستعمل اللون البني كاساس ، بحيث جاءت بعض الزوايا غامقة مائلة للخضرة ، وأخرى فاتحة اللون مائلة للحمرة .



المرآة

مما لا شك فيه ، إن لوحته تلك مدروسة بعمق ، وتعتبر من أهم عماله شمولية ، ذات المواضيع التاريخية للاشخاص .

الموضوع الاخر المأخوذ عن المرتفعات التشيكية البيضاء ، تمثل في لوحة (المقبرة) في براغ ، هذه اللوحة التي رسمها عام (١٨٥٨) ، أبرز فيها الجو البراغي ، فأوحت بالشبه بلوحة (يعقوب فان روزديلا) الموجودة الان في معرض اللوحات في مدينة (درسون) بالمانيا ، والتي تمثل في كثير من النواحي بداية الرومانسية ، الشيء المتماثل بينها وبين لوحة



الدكتور دوشان

(ياروسلاف) هو موضوع القبور ، وخاصة الشجرة الواضحة في اللوحة ، والمائلة لتغطي قسما من اللوحة ، أكمل (ياروسلاف) الموضوع الرومانسي بطريقته الخاصة ، فأضاف فكرة متفائلة ، تجلت في اتساع وعمق اللوحة باشخاصها العديدين . أما الشي الرئيسي والاكثر اضاءة ، فهي الخطوات الاولى لطفل ، يرمز لمستقبل شعب ، كشيء مؤكد ، ولكنه حذر متخوف ، بهذا التناقض الواضح والمثير ، طفل بخطواته الاولى ، قبور للاجداد ، أوضح فلسفة ، وضمير هذا التصوير ـ حياة الانسان باستمرارية التاريخ ، الثقافة والكتب ، تتابع الاجيال ، كل ذلك رمز له بشخصيات على أطراف اللوحة يتناقشون ، وأم مع طفلها ، من المفهوم في زمن ظهور هذه اللوحة ، انها تعبر عن جو محصور ، فالاشجار والمقبرة القديمة ، المكان الوحيد الذي يمكن لهؤلاء لناس أن يتنفسوا فيه بحرية ، وهذا يجعل من هذه اللوحة ذات موضوع تاريخي محدود .



صخور من الجبل الأسود

عرضت اللوحة الاصلية مرة واحدة في براغ سنة (١٨٥٨) وهي الى الان خارج الاراضي التشيكية (ببلجيكا) ، توجد في المتحف الوطني ببراغ نسخة المخطوط الدراسي لهذه اللوحة وهي متميزة بألوانها المائية (السيبيا) (١٧) ، التي يغلب فيها البني على الالوان الاخرى ، مع ان السماء زرقاء صافية في فصل من فصول الربيع ، تظهر فيها ضربات الريشة الحرة . وعلى الرغم مما أثير حول هذه اللوحة من نقد بسبب اسلوب تلوينها ـ قيل انها غامقة ومعتمة جدا ـ كانت قفزة جدية وجديدة بانسياب ناعم فوق العادة بين ثلاثة أركان للوحة ، القبر ، الشجرة المعتمة ، خطوات الطفل الاولى المضيئة ، الكبار يتناقشون في زاوية معتمة .

احدى أوائل اعمال (ياروسلاف) في بلجيكا كانت لوحة ـ زورق في بحر هائج ـ رسمها في (اوستند) عام (١٨٥٠) (سبيه) . فكرة اللوحة مستمدة من حادثة واقعية ، عندما كان مع (خالايت) وركاب آخرين ، مذعورين في زورق تتقاذفه الامواج . تعلو في اللوحة موجة كبيرة . نفس اللقطة نجدها بلوحة ـ عاصفة البحر ـ التي رسمها عام (١٨٥٥) الصبغة اللونية الرئيسية في رسوم (ياروسلاف) لهذه الفترة ، هي الرمادي والازرق ، والرمادي المخضر مع الزبد الابيض ، المرسوم بضربات سميكة من الريشه . الامواج التي تلطم القارب مرسومة ايضا بضربات الريشة ومن خلفها البحر الممتد نحو الافق وتطفى عليه زرقة واضحة . ومن بعد تبدو حركة القوارب الاخرى وطيور النورس والصخور ذات خلفية رمادية، إن هذه الخلفية التي تكاد تكون مرئية ، لكنها مرسومة بدقة وتفصيل ، تذكرنا باسلوبه في لوحاته المكتظة بالاشخاص ومن خلفهم تظهر الطبيعة وهي ذات جاذبية ووضوح .

في الاعوام من (١٨٥٥) وحتى (١٨٥٧) ، رسم (ياروسلاف) عدة لوحات صغيرة ذات مواضيع مختلفة ، مثل الفتاة الشاردة ـ أولاد صيادي السمك مستندين الى القوارب ، ومن حولهم الحبال والسلات، يصلحون شباكهم . بعض هذه اللوحات بقيت في مرحلة



معركة على الجبل

الدراسة ، كلوحة بنية الالوان ، بدت عليها وبشكل خفيف أول طبقا الالوان الاخرى ، تلمح فقط لما كانت ستؤول اليه ، وبعضها الاخر ، مثل لوحة ـ طفلة في الكنيسة ـ من عام (١٨٥٥) اكملت فأعطت الوانها سطوح اللوحة قيمة جمالية ناعمة ، بالالوان يمكننا أن نفرق بين المواد والاشياء ، فالشكل النهائي متناسق بألوانه البنية الدافئة والازرق المنكسر ، أما المواضيع البحرية ، فيطغي عليها البني الفاتح ، أما البحر ، فمزبد تحت سطح أملس، الخالدة في البحارة على مركب يقرأون الكتاب المقدس ـ وصياد السمك مع طفلة ـ من عام (١٨٥٧) ، تظهران علاقة الرسام المباشرة مع الطبيعة والناس ، عندما ننظر الى حائط المركب ، فنرى البحر يتصل بالافق من خلف البحار مع العديد من الامواج المتلاطمة . هذه هي طريقة (ياروسلاف) في رسم البحر ، كأنه مادة لزجة ، مليئة بالحياة والديناميكية .

لقد وصفها (جاكوفيتس) (١٨) بايجاز وبلاغة بقوله : **((... انه تناسب دقيق وتناغم بديع الالوان . التي تعكس بشرة حقيقية ، واشرعة متفتحة ، وشباكا معقدة ، واخشابا صلدة ، يخامرها لون البحر الرمادي الشاحب ، الذي يمخر فيه الزورق ، وقد اعطى الوجوه تعابير ، هي مزيج من الرجولة والبراءة الطفولية ...)).**

كان عند (ياروسلاف) في بلجيكا وفرنسا وهولندا الامكانية الدائمة للدراسة لوحات البحر والمراكب للاساتذة القدامى ، حتى كأنه يمكننا القول ، بأنه كان في البدايات كان يقلدهم ، ولكن رسومه لصيادي

السمك والبحارة ، توحي بأنها خلاصة لملاحظاته وتجاربه ، فاتبع طرقا خاصة جديدة عندما كان في الصيف في (نورماندي) و (بريتان) في الخمسينات .

في عام (١٨٥٧) رسم لوحته العظيمة (الهوسيون المدافعون) ، حيث استعمل فيها الالوان ذات الروح الهادئة والمعبرة على سطوح واسعة من اللوحة ، وخلفية بعيدة ساطعة . كما انه استخدم لهذه اللوحة ابعادا تختلف عن اعماله الاخرى ، فهي على شكل مستطيل شاقولي ، يضاهي طوله عرضه ، استعمل هذا الشكل ايضا بلوحة واحدة اخرى هي (الشحادون) ، يغلب على هذه اللوحة بناء تركيبي ديناميكي ممتد من أعلى اللوحة في اليسار ، متجها الى الزاوية اليمنى في الاسفل . تتجلى ديناميكية هذا البناء التركيبي بالسيطرة على الخطوط الاخرى في اللوحة . الا أنه وعلى نفس المستوى الرفيع ، متناسق الالوان في سطوح خضراء وزرقاء وبيضاء على خلفية زجاجية رمادية محايدة . كان هذا العمل خاتمة لتطور اعماله خلال سبعة سنين . كما يمكننا اعتباره قمة الحقبة من حياته واعماله . لو قارنا بين لوحاته ـ الشحادين ـ من عام (١٨٥٢) والهوسيون المدافعون ـ من عام (١٨٥٧) ، والاختطاف من عم (١٨٦١) لتوضح لنا المعنى والمكانة الخاصة لتلك اللوحات الطولية باسلوبها الخاص المتميز .

إن لوحة (الهوسيون المدافعون) ـ هي لوحة تاريخية معقدة . تضع شخصياتها بين فكي الصخور . أما خلفهم فمفتوح على الطبيعة ، التي درسها حول منطقة (باربيزون) واللون الاخضر الفاتح ، في خلفية اللوحة لتلك الاراضي الواسعة ، جزء لا يتجزأ من التطابق والانسجام مع الجزئيات الاخرى ، فهذا الرجل في منتصف اللوحة ، ظهره للناظر ، ولكن وجهه متجه حيث ينظر الاخرون ، شخصية اللاحوعة على مختلف مرائيها وطبقاتها ذات طابع واحد الا وهو طابع المحاربين الهوسيين ، صادقة التعبير عن شعورها ، وكأنه الرسام قد عايش تلك الفترة . الواقعية في الوجوه مأخوذة عن دراسات الوجوه الشخصية ، فما وجه هذا المحارب ذو الرداء البني ، في وسط اللوحة ، إلا وجه العالم التشيكي المعروف البروفيسور (يان افانكا ليسنان بوركينيه) (١٩) . لقد ابدع الرسام وبحرية باظهار ملامح وجهه المليء بالجد والتصميم المعبرين . إن هذه اللوحة توحي بولادة جيش تشيكي شعبي . مع احتمال وجود مآرب اخرى بوضعه كشخصية من عصره ، مع أن الشكل الذي في منتصف اللوحة ، هو صورة طبق الاصل للدرع الهوسي ، والذي اكتشفه واكتسبه في (باريس) وأهداه للمتحف الوطني في (براغ) ومع أنه تعلم ايضا ، واكتسب خبرة عن اللباس الشعبي للقرن الخامس عشر من اللوحات الغرافيكية من ذلك ، العصر ، الا أنه سخر كل ذلك لتنمية خياله وفكره وغايته الفنية ، فالترس الهوسي يكاد ينطق بروح ذلك العصر ، والخوذة ذات الرأس الرمحي ، تعطي الشخصية محورا فتزيد وقفة المحارب ، عنفوانا ، أما المحارب الثاني ، فقد شمر عن ساعده الاسمر ويده تمسك بالقوس والسهم معا تأهبا للحرب ، وعلى قبعته ريشة حمراء ، ونظراته تنبىء بالاستعداد للقتال . لم يخرج (ياروسلاف) عن الصدق التاريخي في لوحته حتى في التفاصيل الصغيرة . فالى جانب نوع الاسلحة المستعملة في ذلك العصر ، لم ينس حتى شكل ونوع الزخرف على السيف . لسنين طويلة ولغاية (١٨٧٥) كانت لوحة (الهوسيون المدافعون) . آخر اعمال (ياروسلاف) ذات الموضوع التاريخي .

١٨٥٨ ـ ١٨٦٥

بدات تظهر المواضيع والعناصر السلافية بأعماله التاريخية منذ عام (١٨٥١) ، على شكل مقتطفات من اللباس الشعبي لمناطق سلافية مختلفة . ولكنها جاءت غير مطابقة للوقع ، حيث كان أكثر ما يهمه هو المضمون العام للوحة التي تبرز الطبيعة الوطنية لموضوعها . ففي تلك الفترة اثر الجو المثير في براغ في أحاسيسه وخاصة الوقفة التضامنية للشعوب السلافية في المؤتمر السلافي ، الذي شارك فيه من الديمقراطيين الراديكاليين . الدكتور (دوشان لامبل) (١٩) ، الذي كان عالما بالتاريخ والاثار واللغات السلافية الجنوبية ، ونشر في براغ عدة مقالات موسعة ، وتحقيقات مفصلة عن السلافيين الجنوبين ، وحياتهم التاريخية والاجتماعية والسياسية . لقد كان أحد أهم اصدقاء (ياروسلاف) ، اللذين اثرو به قبل سفره الى البلقان السلافي عام (١٨٥٨) .

مما لا شك فيه أن الخلفية والدافع الحقيقي له يمكنان قبل كل شيء في فكره السياسي والقومي وفهمه الاوسع لعلاقة البلقان بالتاريخ الاوروبي والسياسة في الخمسينات من ذلك القرن .

خلال الخمسينات من ذلك القرن ، كان البلقان السلافي موقع اهتمام عدة قوى عالمية ، ويمكن ان نجد التقديرات الحية لتلك الاحداث في المجلات ، وخاصة ما جاء في مقالات (انجلز) الذي اعتبر المنطقة المدعوة باوروبا التركية ، حق وراثي للسلافيين الجنوبيين ، باعتبارهم حملة الحضارة منذ الازل في تلك المنطقة كما توقع لهم ومنذ عام (١٨٥٣) بأنه : [.. ستقوم



آماليا غاتالوف

على انقاض الامبراطورية (العثمانية في اوروبا دولة مسيحية حرة ..)] ، كما تابع المجتمع الديمقراطي ، وباهتمام بالغ احداث مسألة السلافيين الجنوبيين ، وذلك في ضوء علاقتها بالكفاح ضد النمساويين في شمال ايطاليا في نهاية الخمسينات ، لقد اعتبرت

الاراضي السلافية في البلقان رصيد ذلك الكفاح وأيقظت تعاطفا مع ثورات البلقان الشعبية ، وفي الفترة التي دعي فيها أحد مؤسسي « اوروبا الفتية » - (غوسيه مازيني) - (٢٠) في أحد منشوراته بتاريخ ١٨٥٨/٩/١٠ - ، الجمهوريين للاضراب العام ، وقام



مطبخ قروي

(ياروسلاف) بأول رحلة له للاراضي السلافية الجنوبية ، وكان لاشتراكه بالاتحاد الديمقراطي واتصالاته مع الديمقراطيين الراديكالين التشيك واللاجئين الاوروبيين التقدميين ، تفسير واضح لاتجاهاته الجديدة بالفن ، التي تأثرت باقامته في الاراضي السلافية الجنوبية ، وقد تركت انطباعا واضحا بأعماله هناك واعطتها بعدا ومعنى اوسع . فقد توقفت نهائيا عن الرسم التاريخي ، والتفت الى اللوحات الواقعية لحياة عصره ، مؤكدا وبشكل اكبر على سلافيته بأعماله ، فكان بتطوره الفني لحينئذ أقرب للغموض وعدم الالتزام ، فنضج نتيجة اتخاذه القرار الحاسم بالالتزام بواقع عصره ، في (براغ) تابع الناس انباء رحلة (ياروسلاف) الى البلقان السلافي باهتمام بالغ وتأييد عام ، ولقد مدت اليه (يوجينا نيمتسوفا(٢١) ـ يد المساعدة في رحلته الى سلوفاكيا وساعده (دوشان لامبل) ـ في رحلته للجنوب السلافي وبحذر وتيقظ راقبت القيادة العامة للبوليس في براغ تحركات (ياروسلاف) ، اذ توقعت أنه يرمي الى جانب أهدافه الفنية ، الى تحقيق مهام سياسية ، واستمرت هذه المراقبة والمتابعة خلال رحلاته كلها وتوقفت عندما عاد الى باريس .

تهيأ (ياروسلاف) لتلك الرحلة نفسيا منذ وجوده في باريس ، كانت مناطق جديدة بالنسبة له ، وكان دائماً يعود اليها ليكتشف فيها أشياء جديدة ، فأضحت منبع أفكاره ولوحاته للاعوام التالية وحتى نهاية آب سافرالى برنوثم الى سلوفاكياوعبربودابست الى (الجبل الاسود) ، الذي كان يحارب الاتراك في سبيل حريته واستقلاله ، هذا الجبل الذي يقع في أقصى جنوب الاراضي السلافية واكثرها مناعة . تعرف (ياروسلاف) على الاراضي السلافية في فترة

التحول من العشائرية الى العصر الحديث ، وجد فيها العادات والتقاليد القديمة جداً ، استطاع أن يطلع ايضا على بعض التقاليد الاجتماعية والاغاني والاشعار الشعبية الاصيلة ، وجد الناس يلبسون اللباس الشعبي مع تميز الاغنياء عنهم في زيهم كما في القديم ، والتقى بطبيعة عذراء فطرية تتماثل وتتطابق مع طبيعة سكانها الطيبة الصافية ، وهم اغراء أبطال ، ممتلئين بالعزم والجلد ، يضحون بكل شيء في سبيل حريتهم ، لا يقبلون بالضيم او الظلم ، هذه الحقيقة التي كانت ماثلة أمام عينيه ، أعطته جرعة عوية من الاحاسيس التي تدرجت من الرومانسية الناعمة اللطيفة الى الدرامية .

عاد وفي حوزته غنائم العديد من الالبسة الفولكورية والادوات المصنوعة يدويا ، والاسلحة المرصعة ، هذا الى جانب ما عاشه من أحداث مهمة اعطته فكرة حقيقية عن طبيعة الشعوب (ي . ف . ڤريتش) ، انعكست قوة وعمق هذه المعايشة وبشكل مباشر بأعماله ولوحاته ، وانطبعت في أحاسيسه وفكره. عاد لفرنسا عبر زادار ثم (تريستا) و (البندقية) و (ميلانو) ، وسافر الى الجنوب السلافي ثانية من باريس عبر (براغ) في اب من عام (١٨٦٢) ووصل الى (الجبل الاسود) في (ايلول) ، في الوقت الذي دارت فيه رحى الحرب مع (تركيا) . وقد شارك هو نفسه بمعركة قرب مدينة (سينين) وفي كانون الثاني من عام (١٨٦٣) عاد الى (باريس) ، وبعد فترة قصيرة ، وفي ربيع العام نفسه ، عاد الى الجنوب السلافي وبقي فيه مدة طويلة ولغاية ربيع عام (١٨٦٥) مع (هيبوليتا غالايتوفا) زوجة استاذه وابنتيها (آماليا) و (ماري) كانت هذه الفترة من اسعد ايامه واكثرها استقرارا معاشيا وفنيا .

في رحلته الاولى ، والتي كانت قصيرة نسبياً ، جلب (ياروسلاف) معه قليلا من اللوحات والدراسات والكثير من الاشياء الشعبية ودراساتها ، والتي ساعدته في رسم لوحاته عندما سجل أحاسيسه الطازجة بعشرة لوحات . بينما تبدي لوحاته لما بعد (١٨٥٩) نضج معرفته الجيدة والحقيقية للشعب السلافي الجنوبي ولباسه الشعبي ، كما تعبر عن طريقة حياة وسكن هذا الشعب ، مثل لوحة (العرس الدامي) . أو نضال سكان (الجبل الاسود) تلك المواضيع التي لم يستعملها من قبل .

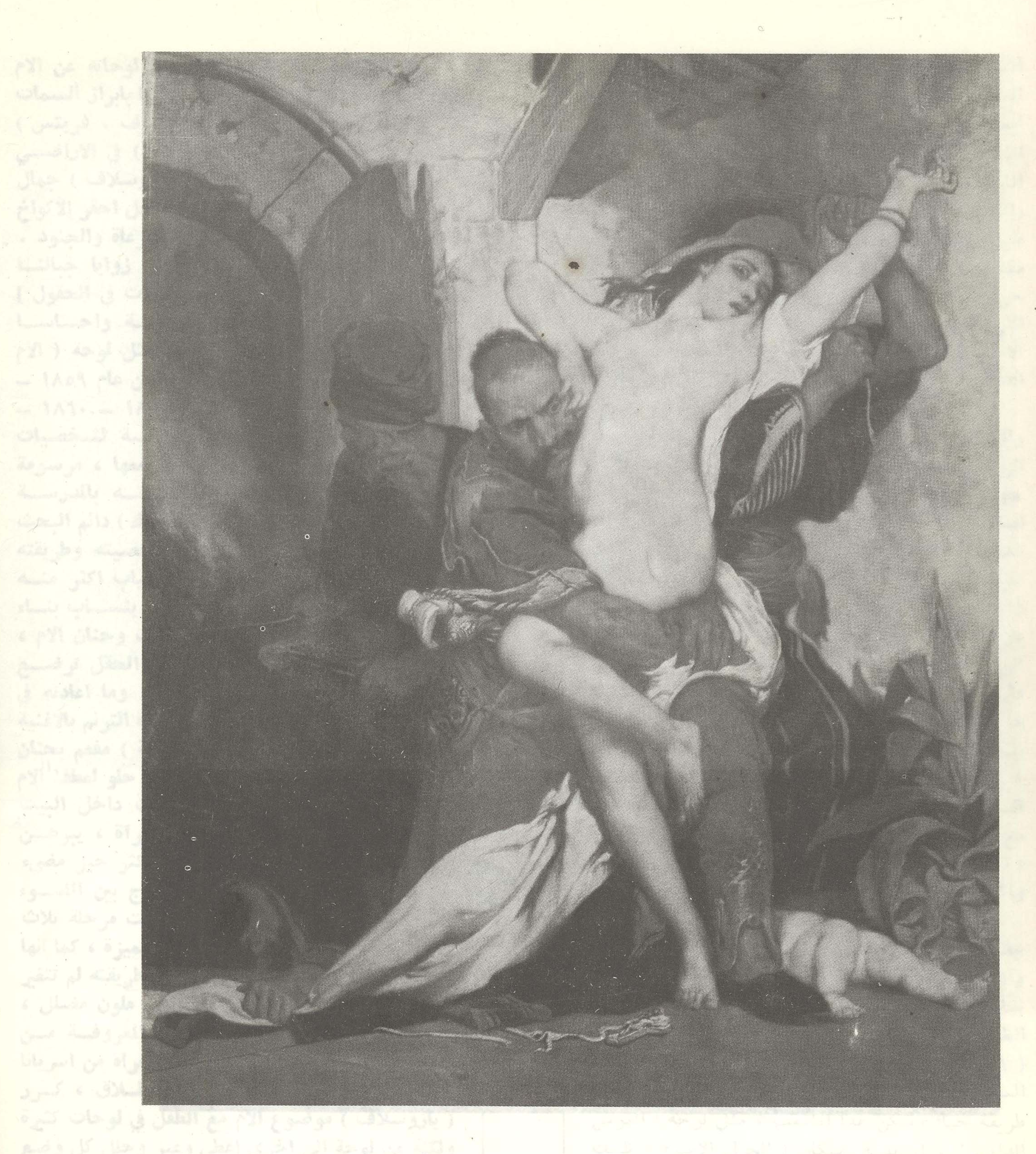
أكد (ياروسلاف) بلوحاته على الموضوع الازلي ايضاً ، ألا وهو الامومة والطفولة ، عالج هذا الموضوع بأشكال متباينة ، في الواقع كان يلمح وبشكل حر لشخصية العذراء من رسوم عصر النهضة ، وكان فيما قبل يرسمها لتكمل جانباً من اللوحة ، خاصة في اللوحات التاريخية ، أما ما تبع من لوحاته عن الام والطفل ، فكانت الواقعية واضحة فيها بابراز السمات والنفسية السلافية . وصف (ي . ف . فريتس) بشاعرية بالغة ، رحلة (ياروسلاف) في الاراضي السلوفاكية فقال : [.. درس (ياروسلاف) جمال شعبنا ، جمال الطبيعة في ارضنا ، دخل احقر الاكواخ عاش وتحدث مع ابسط القرويين والرعاة والجنود . داهم الجمال الهادىء البسيط بأكثر زوايا جبالنا اختباء . طرب لغناء الفتيات الخجولات في الحقول] أكثر لوحات (ياروسلاف) شاعرية واحساسا وشفافية . رسمها في سلوفاكيا ، مثل لوحة (الأم السلافية ترضع ابنها في الحقل) - من عام ١٨٥٩ - ولوحة (المحراب في الغابة) عام ١٨٥٩ - ١٨٦٠. - من ترنتشيكا . ان الاشكال المتجانسة لشخصيات فطرية منثورة في الطبيعة ، متكاملة معها ، مرسومة بحرية وانسياب ، تشير الى علاقته بالمدرسة الباربيزونية . وعلى هذا كان (تشيرماك) دائم البحث عن التجديد ، دون الابتعاد عن شخصيته وطريقته المتميزة بالتعبير ، ولكن بحرية وانسياب اكثر منه في لوحاته السابقة . احساس شفاف ينساب بناء اللوحة ككل مع موضوعها مظهراً عطف وحنان الام ، ان موضوع لوحة الام السلوفاكية في الحقل ترضع طفلها . فيها من الشاعرية الكثيرة ، وما اعادته في لوحة اخرى الا كترتيل متجانس واعادة الترنم بالاغنية واللحن ، ان شكل المرأة (السلوفاكية) مفعم بحنان الامومة ، وما لوحة (المرآة) الا تناغم حلو لعطف الام مع طفليها في غرفة ذات ضوء خافت داخل البيت الريفي ، وانعكاس صورة الطفل في المرآة ، يبرهن على مدى براعة الفنان وابداعه، فكان أكثر حيز مضيء في اللوحة ، وجعل مجمل المكان يتموج بين الضوء والظل بشكل جميل ، هذه اللوحة أنهت مرحلة ثلاث سنوات ، عاشها ورسم خلالها أشكالا مميزة ، كما أنها آخر لوحة له من (سلوفاكيا) ، ولكن طريقته لم تتغير أبداً ، فكان يرسم لوحاته على اساس ملون مضلل ، وكمثال على ذلك لوحته الصغيرة ، المعروفة من الصورة الفوتوغرافية فقط ، لوحة (امرأة من اسريانا مع طفلها) - المرسومة بعذوبة وانطلاق ، كرر (ياروسلاف) موضوع الام مع الطفل في لوحات كثيرة ولكنه من لوحة الى اخرى اعطى وعبر وحلل كل وضع بشكل جديد .

مما لاشك فيه أن رسومه ومواضيعه المستوحاة من (الجبل الاسود) كانت اكثر درامية ، فلوحته (الامرأة الطريدة) بمضمونها العميق اظهرت الوجه الآخر لمصير نساء الجبل الاسود باتجاه مميز بالموضوع نفسه ، بالطبيعة المحيطة ، بالصخور الشاهقة ، وفي



فارس من الجبل الأسود

تلك الفترة تعرض لموضوع وصفي مميز آخر بلوحته (الاختطاف) عام (١٨٦٠) ، والتي تبدي وبشكل مثير ، التباين الدرامي بين الجسد العاري واللباس الشرقي ووهج الحريق ، تعرف هذه اللوحة فقط ، من نسختها الثانية المرسومة عام (١٨٦٥) حيث يظهر فيها صورة المرأة المقيدة ، التي تذكرنا بموضوع لوحة (الجريمة في شيو) ل (ديلاكروا)(٢٢) لكن نظرات الامومة المروعة البائسة في دفاعها وصدها بعد مصرع رضيعها على مرأى منها ، جاءت أكثر صدقا بهذه اللوحة ، فالعراك بين الام ومهاجميها ، بعد قتلهم



الاختطاف

وليدها مستمر ، وبذلك ترتفع الدراما لتصل الى ذروتها ، ان التعبير الصارخ بالالوان ، والشكل الثابت يذكرنا أكثر بالفن القديم الكلاسيكي (بالتحديد يذكرنا ب (ج . رينيه) من المدرسة البولونسكية) .

كان (ياروسلاف) في تلك الاعوام غزير الانتاج ، وكانت ايضا فترة نجاحه الكبير الباهر ، وهي الفترة التي تعامل بها مع معرض (غوبيل) ، حيث بيع الكثير من لوحاته عن طريق هذا المعرض ولم تعد للظهور ثانية الشيء المميز لتلك الفترة هو وجود رسوم مماثلة ، أو اعادة رسم كل موضوع ولوحة تقريباً ، أما

بالالوان أو بأحجام صغيرة أو غرافيكية ، مما يصعب معها معرفة أيها كان الاول والاصل ، كما تميزت لوحاته الزيتية والمائية وحتى الغواش بمواضيع الجبل الاسود الدرامية مع استعمال أكثر للون الاحمر ، وقد ظهر ابداعه بتلاعبه بالالوان بشكل خاص باللوحات المائية ، فنجد مثلا أن دراسته المائية للوحته (الامرأة الطريدة) كاملة ، مع انها مبسطة التلوين ، تتجسد وتنبع من الالوان الكلية للوحة ، وبالالوان المائية أيضا، رسم لوحة وجه لصديقه ، العالم بالاراضي السلافية الجنوبية ، الدكتور (دوشان لامبل) الذي صادقه سنوات عديدة في البلقان السلافي .

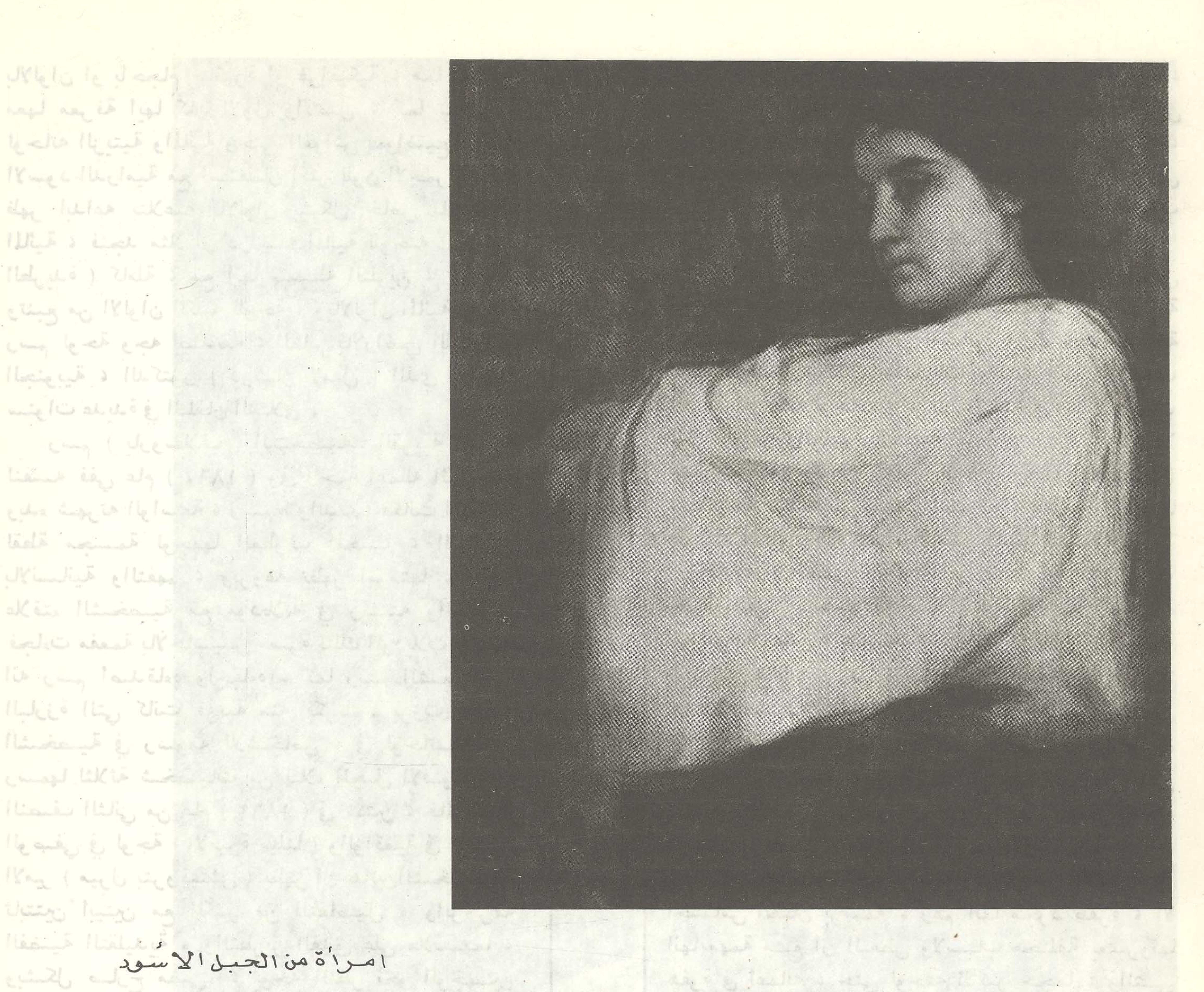
رسم (ياروسلاف) الشخصيات القريبة المحببة لنفسه ففي عام (١٨٦٠) وفي زحمة اعماله الكثيرة ، وبدء شهرته الواسعة ، رسم (والدته) فكانت الصورة لقطة مجسمة لوجهها العطوف المحبب ، الطافح بالانسانية والتفهم ، وبروعة تظهر أمومتها ، أثرت علاقته الشخصية مع موديلاته في ريشته وألوانه ، فجاءت مفعمة بالاحاسيس معبرة لتلك الموديلات خاصة أنه رسم أصدقاءه وأحباءه ، كما رسم الشخصيات البارزة التي كانت قريبة منه فكرياً . برزت علاقته الشخصية في رسومه للاشخاص ، في لوحاته التي رسمها لثلاثة شخصيات من نبلاء الجبل الاسود ، في النصف الثاني من عام (١٨٦٢) في ستين ، فالموضوع الوصفي في لوحة (الاميرة ميلنا) والواقعية في لوحة الامير (ميرل بتروفيتش) يظهر ان هاتين الشخصيتين ثابتتين أبيتين مع الكثير من التفاصيل ، والزخرفة الفضية التقليدية ، والتطريز الفائق على ملابسهما ، وبشكل صارخ مضيء ، يوجه النظر نحو الوجهين الحادين، ويشكل اطارا لهما ، اللوحة الثالثة على عكس سابقتيها ، رهي رسمة الاميرة (داربنكا) فهي بيضوية الشكل ، يطغي عليها الخط المنحني ، المأخوذ من الوجه الجانبي للموديل وتبدو الوانها وكأنها متشربة بالاصفر .

ان لوحة (أماليا غالايتوفا) التي انهاها في عام (١٨٦٣) في دلاماتسيه ، كانت لوحة متقنة الصنع ذات لمسات جريئة ـ رغم حذره ، فالخلفية بزواياها القائمة، والسطوح ذات اللون الاحمر المعتم ، تظهر الجسم بالباس الابيض المشع الوانا ، والوجه الجانبي يؤكد تميز هذه الشخصية ، وقوم الناقد (ميلوش بيرانك) هذه اللوحة أحسن تقويم بالنسبة لرسوم اللوحات الشخصية في ذلك القرن .

وفي العام التالي وبنفس الاسلوب رسم (ياروسلاف) لوحة لصديقه (الدون مارين بوسان) رجل الدين من دلاماتسيه ، فبرز الوجه الجانبي كسطح مضيء على خلفية معتمة ، اللوحتان متشابهتان في وقفة الموديل ، حتى هنا نلاحظ اسلوبه في العمل فهو يرسم بنفس الوقت ، أكثر من لوحة لعنصر أو موضوع مشترك ، يكون الاختلاف فيما بينما في التفاصيل الاخرى للموديل أو الفكرة ، ولكن خبرة ما تدفعه لتطوير الاسلوب فتتوضع بالتدريج وبنفس الوقت في عدة لوحات .

خلال سنتين من اقامته في (دلاماتسيه) عمق معرفته بالناس والطبيعة ، ولكن اعماله لم تعد متعلقة ببعضها أو متتابعة كما في السابق ، اللوحات المكتملة كانت قليلة ، لكن التغيرات والتعديلات توضحت تدريجيا في عدة لوحات ، أو على الاصح في عدة دراسات عن الطبيعة والرسوم المتعلقة بلوحات أكبر ، فمثلا هناك لوحتان لكلبان تتعلق بلوحة (أماليا غاليتوفا) منها لوحة (كلب على المخمل) عام (١٨٦٤) ، ركز فيها على التناسق بين الاحمر والاخضر المميز لتلك الفترة .

علينا الا ننسى ايضا تقدير رسومه والدراسات الصغيرة التي سبقت اللوحات الكبيرة ، فمثلا الدراسة على لوحة صغيرة بابعاد (٢٠,٥ ـ ٢٧) والمسماة (راغوس في ١٦ شباط) ، حيث يظهر بضربات الريشة الخفيفة جو ما قبل الربيع وبنعومة لينساب اللون الاخضر مع الرمادي ثم تبدو الصفرة الصافية في الطرف الآخر ، دراسة أخرى لها قيمتها الفنية العالية وهي بعنوان (المطبخ في بريتان) ، التي ولاشك تتعلق بلوحة (بيت في الجبل الاسود) ، ولوحتا (زاغوس في ١٦ شباط) و (المطبخ القروي) تعطي الدليل على اندماج وعمق احساس الفنان برسمه ، رغم انها مجرد طفرة ، الا انها مهمة مع أن البعض ولاسباب مختلفة يعتبرونها هفوة في أعماله ، حتى لوحته الاكبر حجما ، والتي يظهر فيها ضخامة صخور مرتفعات (دسنين) ، والتي كانت تعتبر خطأ أنها صخور من (روسوف) ، تعتبر ضمن تلك الطفرة . فلوحة (صخور الجبل الاسود) بألوانها القليلة ، تحتوي على تدرج كبير رائع من الرمادي المصفر ، مارا بالبني المائل للخضرة ، حتى الرمادي المعتم ، تترامى فيها هنا وهناك ، على أطراف الصخور، بعض الشجيرات ذات اللون الاخضر الفاتح ، وفي الطرف الآخر السماء الزرقاء التي يختبىء معظمها وراء غيوم بيضاء مائلة للرمادي ، تشكل الصخور سطوحا كبيرة هادئة متداخلة ببعضها ، والى جانب أكبر الشقوق كشف الرسام عن الاساس الرمادي للوحة مع اصفرار رطب في بعض الاماكن . فأعطى بريشته الجو العام موضحا الدفء في بعض الاماكن ، والبرودة في بعضها الآخر ، مع ايحاء بالهواء الجبلي المنعش ، كانت هذه اكبر لوحة دراسية له خلال حياته على الجبل الاسود تلك الطبيعة المتميزة التي رسمها من بعده العديد من رسامي الجنوب (السلافي) ، رسم هذه الدراسة لتكون



امرأة من الجبل الأسود

خلفية لاحدى لوحاته بشخصياتها العديدة ، في فترة حصار الاتراك ل (ستين) والمعروفة من عام (١٨٦٣) تحت اسم (نقل لوحات عائلة نبيلة من الجبل الاسود) أهمية ومعنى دراسات الطبيعة تظهر بلوحته المكتملة (المدرجات الجبلية الايطالية) لم تكن الدراسة لصخور الجبل الاسود جزءا معينا في تلك اللوحة ، ولكنها تحدد مدى الالوان واسلوب تركيب الصورة ، ومن أعماله لوحة (معركة في الجبال) رسمها خلال حياته في الجبل الاسود مظهرا فيها الطبيعة الجبلية مع وميض نار بارود البنادق ، نجد في تلك اللوحة لقطة معروفة من لوحة (لامراة الطريدة) متوضعة على طرف اللوحة التي تجمع أحداثا كبيرة .

كخلاصة لدراساته واعماله من الجبل الاسود ، نجد لوحتين مؤرختين في عام (١٨٦٥) لوحة (حياة بيت من الجبل الاسود) و (فارس من الجبل الاسود) نوعان بارزان من سكان هذا الجبل ، شخصية المرأة المهتمة بطفلها في البيت ، وفارس مدجج بسلاحه ، بجانبه حصانه الابيض ومن حوله الطبيعة الجبلية القاسية ، هاتان اللوحتان توضحان الحياة والعادات والتقاليد في فترة السلم .

لوحة (بيت من الجبل الاسود) هي لوحة معقدة بتركيبها ، مميزة بأيقونية اسلوبها ، تجمع بين أم تضع طفلها في مهده ، وثلاثة نساء باعمار مختلفة ، الطفلة والفتاة ومن ثم العجوز ، الموضوع الاساسي في اللوحة هو الأم بالالوان المضيئة ، وباوضاع عمودية متوازية تتوضع الشخصيات الاخرى في غرفة معتمة نسبيا يدخل الضوء الغرفة من نافذة على اليمين ، الاشياء في البيت متوضعة بعناية فائقة ، بصل معلق على عارضة خشبية في السقف ، الفانوس وفوقه الايقونات، عرانيس الذرة في اسفل اللوحة . وضع خاص في اللوحة للبنت الجالسة في الامام تتطلع بشكل مباشر الى الناظر للوحة .

أما لوحة (فارس من الجبل الاسود) فهي الى جانب واقعيتها ، تركز على ارتباط سكان الجبل الاسود بارضهم ووطنهم ، وتظهر تعلقهم بأمجادهم .

لقد قوم (ياروسلاف) فترة اقامته في الجبل الاسود ، واعتبر تاثيرها على تطوره الفني يعادل ما أثرت فيه المدرسة الفرنسية ، كتب يقول - : [ان اعماله كانت دراسات لطبيعة آخاذة حقيقية ، اكسبتها الطبيعة صدقا اكثر] .

اعماله في ايطاليا لغاية عام ١٨٧٠ :

عاش (ياروسلاف) لمدة عامين (١٨٦٥ - ١٨٦٧) وحيدا ، بعد فترة حافلة بالاحداث والمغامرات ، آن له أن يهدأ قليلا ويركز انتباهه على ابداع لوحات كبيرة ، رسم في ايطاليا بهذه المناسبة لوحة (الطبيعة الايطالية) وبعض الآثار (الرومانية) علما انه اختار الجبال الالبانية كخلفية لهذه اللوحات ، عدا بعض رسوم الوجوه ، ولوحة الطبيعة تلك ، كانت رسومه استمرارا لاعماله في (دلماتسيه) بدأ عمله في المواضيع السلافيةالجنوبية منذ عام (١٨٥٨) واستمر كأساس لمعظم اعماله المتدرجة بين آونة واخرى ، من عام (١٨٦٦) وحتى (١٨٧٠) انتج عدة لوحات ظهر فيها تأثره المباشر بحياته في (الجبل الاسود) ولكن لوحاته كانت أعم واشمل ، وذات تصوير شاعري مليء بالعذاب والالم والحزن ، فبدت بذلك كمدرسة جديدة في التصوير ، لوحة (غنائم الحرب) التي انهاها عام (١٨٦٨) ، كانت تعتبر اكبر لوحاته (٢٤٠ × ٣٩٤) سم أو لوحة (الاسيرات) عام (١٨٧٠) ، تصور بعمق موضوع اختطاف الفتيات من (هرسيغوف) والجبل الاسود وسوقهن للاسر ، ان موضوع (غنائم الحرب) الموضوع المركزي لعدة لوحات متتالية ، على عكس سابقاتها المليئة بالحركة والعنف والدرامية ، جاءت هادئة مع أنها تحمل نفس موضوع النزاع مع الاتراك ، أي أنه أظهر هنا أبعادا دراما الحرب متحسسا نتائجها بعد أن هدأت عواطفه (الجياشة) وكقصة متتابعة رسم عدة لوحات عن الاسر ، ذات مواقف منفردة تروي مأساة النساء السلافيات ، وكانت لوحة (غنائم الحرب) أول محطة في أعالي الجبال قرب القلاع الركية ، ثم لوحة (الاسيرات) محطة اخرى بجانب الساقية ، اظهر في هذه اللوحات بالتتابع تقلص العنف والتحدي ، بتأقلم النساء مع الاسر خلال تلك الرحلة ، لينتهي بآخر اللوحات ، حيث تظهر الاسيرات بلوحة (نساء الجبل الاسود في الحريم) ، والمعروفة بشكلها الاخير عام (١٨٧٧) والتي رسمت بالالوان المائية على لوحة طولانية . في هذه اللوحة تتحطم شخصية بعض الاسيرات ، فيقفن بوضعهن ، ويتأقلمن مع الوسط الذي وجدن فيه ، بينما نرى فريق آخر منهن لم يزل على عنفوانه وكبريائه وتحديه ، ونلاحظ أيضا اننا نجد بعض الشخوص ظهرت في لوحات تلك الفترة وفي لوحات أخرى رسمت بعد ذلك .

كل هذه المجموعة من اللوحات اكدت على المصير التراجيدي للنساء من الجنوب السلافي ، رفع شأن هذا الموضوع وعمقه ، وجعل منه قضية كبيرة . هنا نتساءل اكان الدافع له فيما جاء به من اعمال حالته النفسية والروحية أم أفكاره الاجتماعية والسياسية .

بدأ (ياروسلاف) بتصميم لوحته (غنائم الحرب) منذ وجوده في (دلماتسيه) حيث رسم أيضا دراسة باسم (بنت الجبل الاسود) لكن شكل اللوحة الاخير ظهر على الاغلب خلال وجوده بجو ايطاليا ، الذي كان يعني بالنسبة لرسامي القرن التاسع عشر ، الميل والتوجه الى الافكار والطرق (الكلاسيكية) ، انه اعتنى بأجساد وقوام شخصياته ، والمخطط العام للوحة بسيط وسهل جدا : مربعان متداخلان وفي الوسط دائرة تحد القسم السفلي للشكل العام ، بتلك الطريقة رسم الحجارة فاكتسب الاسطح العمودية ، حيث رسم ووزع الشخصيات في المربع المتوسط ، كانت تلك الطريقة معاكسة للتقاليد الكلاسيكية والرومانسية في الفن آنذاك ، ولا تخفى مدى تلك التقاليد عليه بالذات . ان لوحة (غنائم الحرب) توحي بالركود وعدم الحركة. كانت الوان الشخوص فيها ذات طبقة سميكة من الالوان ، اعطتها شيئا من (البروز) ان جو المنطقة بلونه المائل للزرقة يوحي بالبرودة لفترة قبل العشاء ، الامر الذي يستكمل معاني اللوحة ، وكان من الطبيعي أن يستخدم التركيب الكلاسيكي لمثل هذه اللوحة الكبيرة ، لكنه برسمه للطبيعة عاد قليلا الى رسومه السابقة ، كما نلاحظ التضاد الواضح بين الشخصيات في اللوحة ، فالنساء الواقفات قد تحلت بالشجاعة والتحدي ، وقد ألمح لهذا المعنى بلوحاته السابقة ، تميزت بذلك هذه اللوحة ولوحات لاحقة مثل (الاسيرة) عام (١٨٧٠) ولوحة (استراحة في الجبال) وكذلك لوحة (جريح من الجبل الاسود) عام (١٨٧٣) حتى في لوحة الوجه من اعوام (١٨٦٦ - ١٨٦٨) نلاحظ نفس المحاور الثابتة والتقاطيع الحادة لوجه امرأة الجبل الاسود الابية ، اما شخصية المحارب التركي وقد تربع على الارض نرى منه نظرة الشبق والغيظ من عناد (الاسيرات) لقد نسخ ذات الشخصية تماما في لوحتي (غنائم الحرب) و (الاسيرات) .

أما من يأست أو هدأت واقتنعت من الاسيرات فكانت جالسة أو مستلقية بتلك اللوحات .

في لوحة (نساء الجبل الاسود في الحريم) لمس (ياروسلاف) موضوعا مشابها لمواضيع اساطير الآلهة



الأسيرات

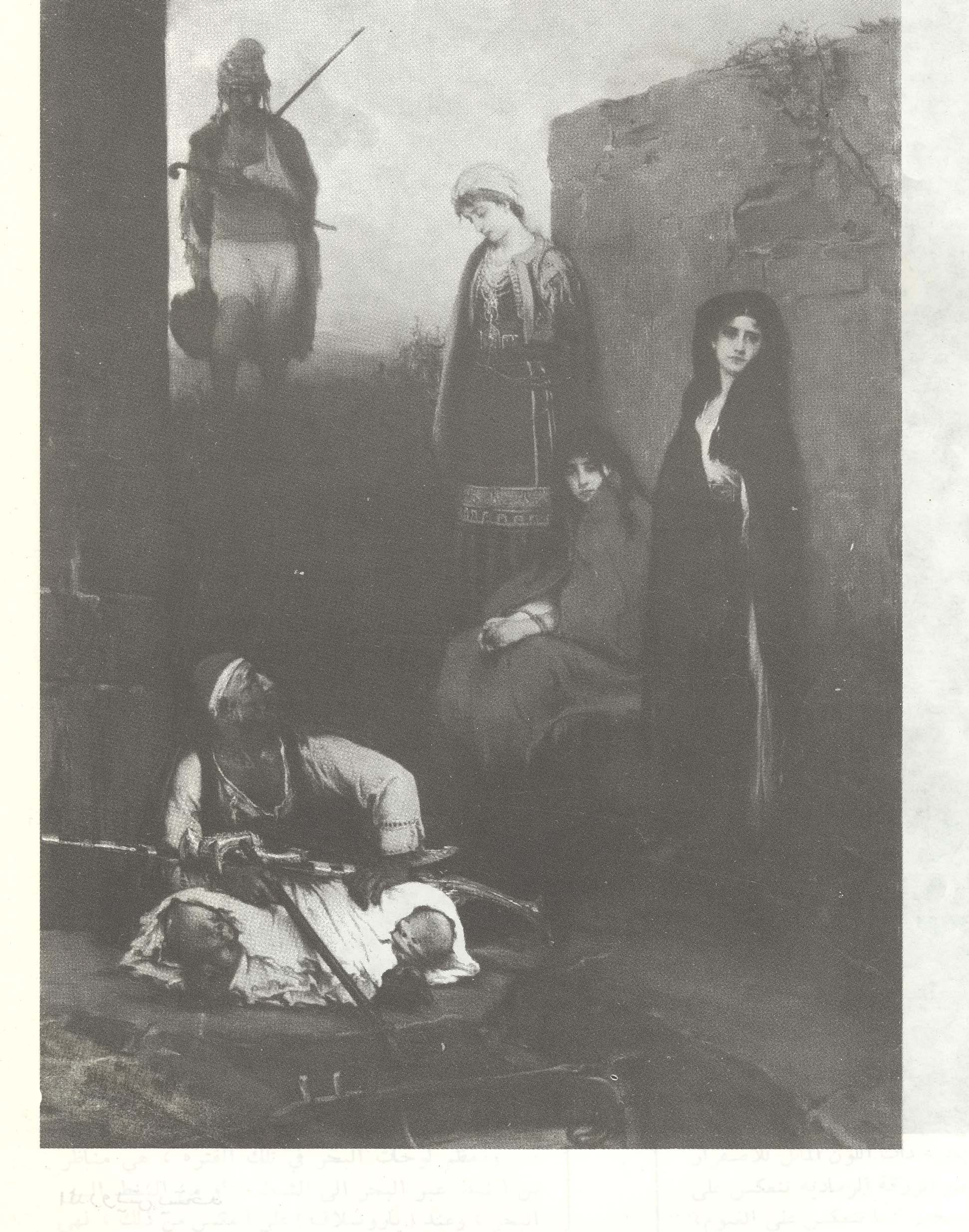
القديمة ، مثلا (حمامات ديانا) لاشك في أن تشكل الخطوط الاولى والفكرة العامة بدأت خلال وجوده في (ايطاليا) حيث تأثر بلوحات عصر النهضة والبالغة بالمواضيع الاسطورية ، واسبغ على تلك الشخصيات في اللوحة ملامح خاصة بها .

لقد تغيرت واتسعت وتطورت علاقة (ياروسلاف) بالقديم مع الزمن خلال تطوره هو بالذات ، في بداياته كان معجبا بـ (روبنز)(٢٣) ، و (رامبرانت)(٢٤) (فيلاسكويث)(٢٥) ، وفي الستينات ولوقت ما تعلق بالرسم الاسباني للقرن السابع عشر ، اما خلال اقامته في ايطاليا ، وفي الجو الذي كان يحيط به ، مع المواضيع المديدة الجديدة التي حوله ، كانت دراساته ولوحاته تتناوب بين عصر النهضة ، وما بعد عصر النهضة والعصور القديمة ، والاخبار التي تقول انه نقل لوحات (تيسيانو) و (فريتز) فلا يمكن اثباتها ، ولا وجود حتى أثر لها بلوحاته نفسها .

أعماله في السبعينات :

أعمال (ياروسلاف) الاخيرة تتفرع الى عدة مواضيع ، وهي تحمل في طياتها صلة ما كفروع لشجرة واحدة ، يتنقل الفنان من فرع لآخر دون أن ينسى الجذع ، ضمن مواضيع الجنوب السلافي الى المدينة الساحلية (روسوف) في بريتون ، حيث سافر بانتظام لقضاء عطل صيفية طويلة ، وعلى الرغم من تصويره لشخوص تاريخية فانه كان يطرف على شخوصه هذه روح المعاصرة ، كما لم تخل هذه الفترة من لوحات المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة ، الى جانب الوجوه كمثال واضح للواقعية .

نوع وتوسع بلوحاته من المضيئة لطبيعة مرحة من (بريتون) ، الى المعتمة الدرامية بلوحاته من الجنوب السلافي ، وتتضح اكثر في تلك الفترة النعومة ، كما تتضح المهارة في التلوين ، الامر الذي يجعل لوحاته تنطق بالاحاسيس المرهفة العميقة التي لا تخلو من الاحاسيس الملتهبة ، والشيء الذي يمتاز به في تلك الفترة هو عمله بعدة لوحات مختلفة بنفس الوقت ، والتي تتكون خلال فترة طويلة يعمل خلالها بموضوع معين بعدة لوحات . ويمكننا ان نلاحظ من لوحاته التي لم تكتمل ، طريقة الرسم واللمسات المحورية ،



الأسيرات

وكيف ان تلك اللوحات بقيت طويلا في مرسمه يعمل في رسمها بين حين آخر كل ما عن له ذلك ، الى جانب اللوحتين المعروفتين باسم (عرس من دلاما) و (الحياة على شاطىء روسوف) اللذتين لم تكتملا ، نجد العديد من اللوحات الصغيرة ، واللوحات المائية ، والدراسات والاشكال التابعة لها ، التي كان من خلالها يكون فكرتها قبل ان يخطو لرسم اللوحة النهائية .

من خلال دراساته السابقة للطبيعة ، يصل بلوحته (زورق من روسوف) الى قمة الابداع ، ولوحة (صخور الجبل الاسود) الرائعة ، والتي سبقتهاالعديد



الدرويش يشحذ

من الدراسات واللوحات المائية ورسوم طبيعة المرتفعات غير المكملة ، يبقى (زورق من روسوف) اللوحة الوحيدة التي تجمع كل شيء جيد ، هذه اللوحة تحتوي على أمور ثلاث أولها البساطة كما في الدراسات التخطيطية ، وثانيها البناء الكامل كما لصورة لوحة الوجه ، وثالثها التعبير عن الاحاسيس الواقعية كما في صور الدراسات الملونة ، في لوحة (صخور الجبل الاسود) ، ولم ينس ولم يتخل عن الانسان ومكانته ، لقناعته بعلاقة الانسان والطبيعة بعضهما ببعض ، علاقة لا يمكن فصم عراها . نجد انه الى جانب الصخور



زورق من روسوف

القاسية ، يرصع اللوحة بجسد أبيض صغير مع حقيبة ملونة على الظهر ، كذلك لوحة (زورق من روسوف) البديعة ، نجد الانسان فيها كجزء من الطبيعة ، ليتمم عمق معنى اللوحة ، بلوحة البحر هذه تحررت ريشته بجرأة أكثر في الالوان ، وبسهولة اعطت التعابير حقها ، فالزورق الذي تتقاذفه الامواج ويشكل مع الافق والشط زاوية حادة ، والريح تتلاعب بالاشرعة ، كما ان الحركة في اللوحة تركز على ايحاء الالوان باهتزاز اطراف الشراع ، ان الروح المتجانسة للالوان تبدو في لون الزورق البني الكالح وفي مشهد الاشرعة ، وفي ظل الزورق والصخور على يمينه ذات اللون المائل للاصفرار يتخلل ذلك كله لطمات من الزرقة الرمادية تنعكس على الامواج المتلاطمة على الصخور كما تنعكس على الغيوم، قارنه مؤرخو الفن مع (كوربيه) و (كوروت) و (مانيه) ، مؤكدين بذلك جودة وأصالة تلك اللوحة ، على الرغم من اعجاب (ياروسلاف) بمعاصريه كان نادرا ، الا انه كان معجبا ب (كورو) ، حتى انه يمكننا ملاحظة شيء من الشبه لاسلوب (كورو) خاصة الالوان المضيئة في بعض لوحاته ، و (ميلوش بيرانك)(٢٧) قارن عمله بلوحة (زورق من روسوف) بأعمال (مانيه)، بينما نجد (شتيخ) يقارن بقوله : [... فيها حركة واحدة مجسمة ونفس كبير ، الامر الذي يذكرنا ب (كوربيه) ، ان هذه المقارنات تؤكد الاختلاف بين رسم (تشرماك) ومعاصريه . فلوحات (كوربيه) عام (١٨٧٠) عن البحر والزورق فيها الابهة والعظمة ومادية أكبر ، أما لوحات (مانيه) مثلا من (أركاخون) عام (١٨٧١) فهي صغيرة ، رسمت بريشة طليقة ايضا ولكنها للتسجيل بدون هدف .

ومعظم لوحات البحر في تلك الفترة ، هي مناظر من الشط عبر البحر الى الشط ، أو من الشط الى البحر ، وعند (ياروسلاف) على العكس من ذلك ، فهي من البحر الى اليابسة .

نرى ذلك بلوحته (عاصفة في البحر) عام (١٨٥٥) اعتاد أن يبحر وحيدا ، وكان بحارا متمكنا ، أحس بحرية أكبر في البحر منه على اليابسة ، خلفية لوحة (زورق من روسوف) تظهر تلك المدينة الساحلية



طبيعة صامتة من روسوف

ببرج كنيستها وميناۂها ، أخذ المنظر خلال المد على الطرف الشرقي للمدينة ، حيث يبحر عادة الى الجزيرة القريبة (باك) بفترة المد ، وعندما تكون (روسوف) محاطة عاليا بالبحر ، اللوحة ليست مجرد تسجيل وتصوير ، تتكون من ثلاثة خطوط ، الاول منها والمعتم أكثر يتكون من الزورق مع الموجات الامامية . والثاني يظهر من خلال التباين الكبير بين المعتم وبين بياض زبد رؤوس الموجات المنتهية عند شريط الشط ، والثالث يتكون من السماء المرسومة باستعمال الاساس الرمادي الشاحب والتناوب بين الرمادي الحار والبارد ، وعلى هذا نشعر أن اللوحة رسمت بعد اللمسات المباشرة للطبيعة والاحساس العميق بها ، شخصية المرأة ذات المنديل المتشابك مع الشعر المتطاير ، وهي تجلس على يسار طرف الزورق ، هي ولا شك صديقته (هيبوليتا غالايتوفا) ، أما البحار الذي يجلس بجانبها فما هو الا (ياروسلاف) نفسه .

ان جمع الشخوص وهي تدير ظهورها للناظر ، توحي باستغراقها الرومانسي واحساسها بالطبيعة الخلابة .

يعتبر أسلوب هذه اللوحة من عهود ما قبل الانطباعية ، كما استعمل كثيرا ببدايات الانطباعية بعد ذلك ، المنظر الطبيعي للزورق مليء بالمزاجية ، وهو حتى في تاريخه (١٨٧٠) يربط التطور بالرسم مع مقدمة لفقرة مشجعة جديدة ، ولكنها متميزة ، ان الدوافع الشخصية واضحة وظاهرة في اللوحة ، فتاريخها ١٣ آب الذي كان عيد (هيبوليتا) يبين انها كانت وليدة لحظات سعيدة ، عالقة فيها خيالات (ياروسلاف) وانسجامه واتحاده مع الطبيعة .

عاش في السبعينات في (روسوف) أشهر الصيف، وأصبحت هي منطقة الايحاء الجديد لفنه ، آمن أيضا انها ستكون العش الذي ستشاركه فيه (هيبوليتا) ويعيش معها حياة هادئة وسنين سعيدة ، حتى يبلغ الشيخوخة . ولكن وفاتها في منتصف السبعينات حطم تلك الاحلام والاماني ، ظل ارتباطه بالمنطقة عميقا جدا وقوياً ، حيث كان يحج الى هناك كل عام . علاقته بالبحر مليئة بالرومانسية ، وعشقه للرياضة ، تكشف لنا ثانية شخصيته كما قال هو بنفسه : ((أعيش هنا كالمتوحش الذي يحتاج أن يصطاد ، ويسبح لكي يعيش وينعش ... انه فعلا شيء خطير ، الشواطىء الصخرية ، البحر في معظم الاحيان هائج ومروع ، ولكنه آية في الجمال . كنت أقوم بأمتع الرحلات البحرية مع أصدقائي ذئاب البحر القديمة ...))

كان يبحر حتى خلال العواصف ، من سبعة الى ثمانية ساعات يوميا ، يأخذ معه طعامه ، ويتناول الغذاء على الجزر المهجورة ، في تلك الحقبة من حياته قرب البحر ، رسم العديد من بحرياته ، ولوحاته الصغيرة عن الزوارق وغيرها من المدينة والشاطىء مثل لوحة (بوابة في روسوف) ولوحة أهم (الحياة على شاطىء روسوف) .

في السبعينات أيضا رسم لوحات يمكن اعتبارها بحق كدليل على مدى خبرته الفنية التشكيلية والانسانية فمسيرة ابداعه تفرعت واتسعت لمواضيع عديدة واستمر بتخطيطه لأعمال جديدة ، مع أنه كان يعرف أنه لن يملك القوة الكافية لتحقيقها واكمالها .

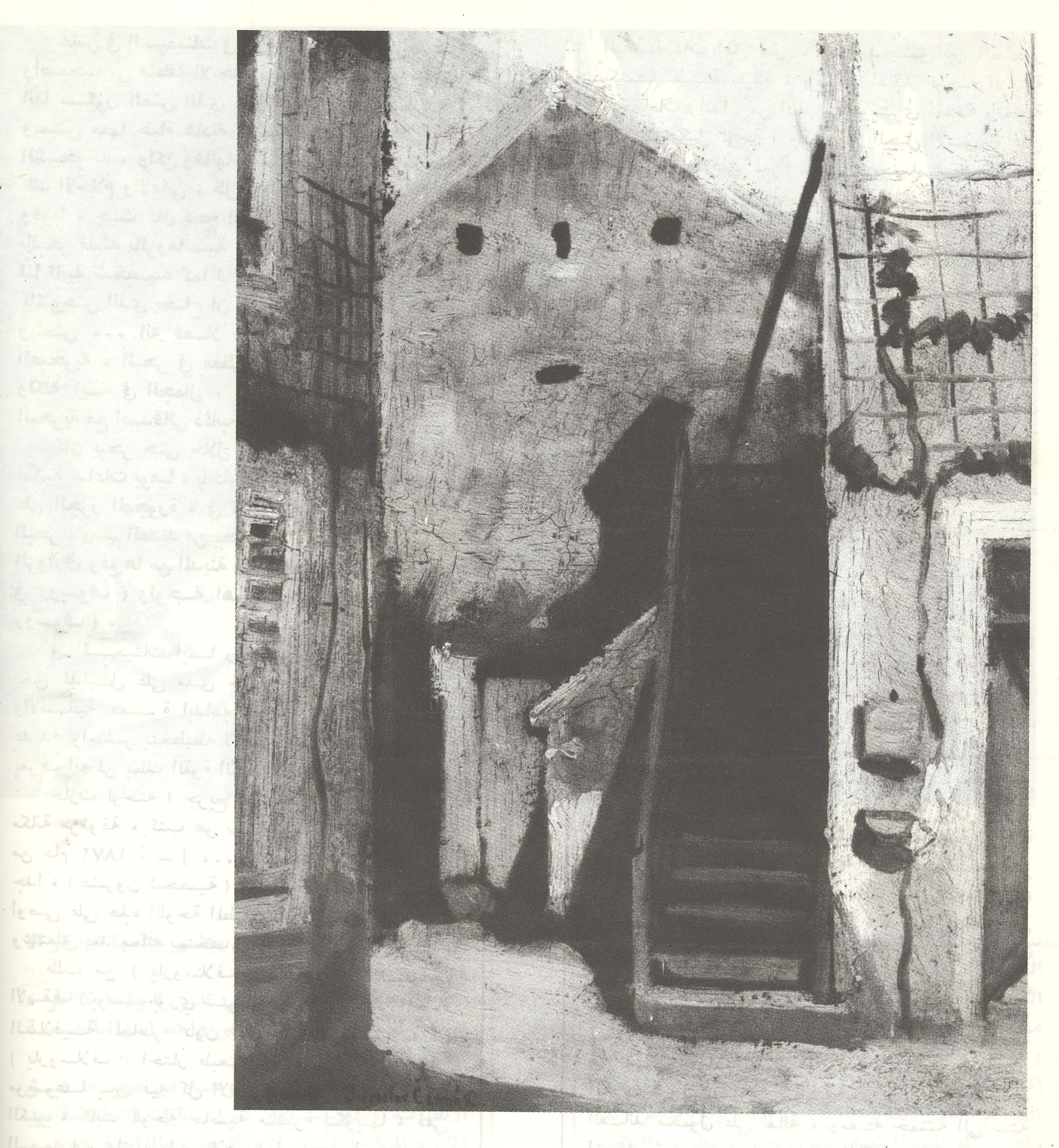
حازت لوحته (جريح من الجبل الاسود) على مكانة مرموقة ، كتب هو نفسه عنها في النصف الاول من عام ١٨٧٢ : - [... أعمل بلوحة جديدة مهمة جدا ، (عشرون شخصية) ، مسرحها الجبل الاسود ، أوصى على هذه اللوحة المطران (ستروسماير)(٢٨) ، وستعلق بعد مماته بمتحف زغرب] .

طلب من (ياروسلاف) مشجع الفن السياسي الاسقف (يوسف يوري سترسماير) ، لوحة من الحياة السلافية المعاصرة دون تحديد للموضوع ، ان (ياروسلاف) اختار طبعا وبشكل مناسب جدا موضوعا يبين فيه كل الاحترام لقوم ذلك المجاهد الكبير ، كانت للوحة خاصية متميزة بتكوينها ، ففي السبعينات عاد (ياروسلاف) لبعض مواضيعه في دفاتر رسمه ودراساته من عام (١٨٥٩) ، ليعمل بها ويتوسع بلوحاته الجديدة ، نلاحظ مثلا احدى رسومه بقلم الرصاص غير محددة المعالم ، تشير الى ممر صخري مع أشجار وحاملي بنادق وفي أعلى اللوحة تقف النساء ، قد يكون هناك جريح في أسفل اللوحة بيد أنه قد تكون أيضا مدخلا للوحته (الاسيرات) ، هذه الرسمة ذات أفق عالٍ ، ومشهد ضيق بين الصخور يكشف لطبيعة بعيدة ، ويمكننا اعتبار لوحته الزيتية (حمامات رانما) من الألب السويسري مقدمة وتجربة أولى لتشكيل لوحة (جريح من الجبل الاسود) فهي مشهد من الاعلى لممر صخري وجسد مريض مضيء يحمله راهبان ، ونلمس فيها أيضا روح العطف والاحسان .

يقال أنه استعمل في لوحته (جريح من الجبل الاسود) المنظر الطبيعي لطريق قديم للسير على الاقدام من (كوتور) الى الجبل الاسود ، يعبر عن الفكرة الرئيسية للوحة بمشاركة جميع القوم بصفان من حوالي اثني عشرة امرأة وفتاة ، تصعد في طريقها بين الصخور ، ومجموعة في الوسط من أربعة ثائرين من بينهم المحارب الجريح ينزلون الدرج ، الدراسة الملونة كانت أول تركيب كبير للوحة المقبلة ، وقد حددت تقريبا كل لقطة وتعبير لشخصياتها ، وتعتبر هذه الدراسة الزيتية بأساسها البني وألوانها القليلة تحفة فنية أيضا ، في الفترة ما بين تشكل الدراسة تلك والانتهاء من اللوحة الكاملة ، رسم عدة لوحات ودراسات للشخصيات والمجموعات كل على حدة ، حيث بحث خلالها على أفضل الاشكال ، وتختلف رسوم الدراسة عن اللوحة بتكوين شكل جديد لمجموعة الجنود مع النقالة ، وأكد على نزول المجموعة مع (القائد الجريح) وقد جرب الالوان في عدة دراسات زيتية قبل أن يثبتها باللوحة النهائية .

في حزيران عام (١٨٧٢) كتب (تشرماك) عن لوحة بأبعاد (٢٠٠ × ١٥٠) سم ، وعن عشرين شخصية فيها . هذا ينطبق على الدراسة الزيتية للوحة ، بينما يوجد في اللوحة النهائية ثمانية عشر شخصا ، وقد رسمها في النصف الثاني من عام (١٨٧٢) وبالاشهر الاولى من عام (١٨٧٣) ، وفي رسالة له في (١١) أيار عام (١٨٧٣) كتب يقول : [... أرسلت الى معرض الرسوم المعروف باسم (ابيزودا) في باريس برسالة تحدثت فيها عن الحرب في الجبل الاسود في عام (١٨٦٢) ووصفت نساء الجبل اللواتي يلتقين صدفة في الجبال ، وهن يحملن الذخيرة للمدافعين ، بالقائد الجريح ، وتساءلت في رسالتي أيكفي ذلك ؟ ، في اللوحة القائد محمول على نقالة ، ومعه خمسة الى ستة أشخاص جرحى ، انها تشبه التقاء تيارين ، النساء صاعدات ، والجرحى يهبطون ، وفي الخلفية نلمح الحراس وطلقات في الافق . على كل يمكنكم تفسيرها كما تريدون ...] .

وعلى هذا أكد (ياروسلاف) بأن اللوحة تمثل المعركة عند نهر (كرنويفتيش) ، ونقل القائد الجريح (تورابلامنتس) تلك المعركة التي راقبها بنفسه ،



بوابة بيت من روسوف

ولاقت لوحته نجاحا كبيرا في ذلك الصالون ، اذ تابع برسالته : ـ [... ارادوا أن يشتروا لوحتي ، ولكن بما أن ذلك غير ممكن ، أوصوني على نسخ مصغرات لها بشروط جيدة مغرية ...] تلك الاعادة المصغرة للوحة (جريح من الجبل الاسود) لا تصل الى الكمال الفني للاصل ، وهي الآن موجودة بالمتحف الوطني في (براغ) .

في اللوحة الاصلية نرى مجموعتين ، الاولى تمثل الجرحى والاخرى تمثل نساء من الجبل الاسود ، منهن الراكعات ومنهن المنتصبات ، وعلائم الرهبة



الهوسيون أمام نورمبرغ

والخشوع بادية على وجوههن ، من ناحية الشكل نجد أن الحركة الاساسية في اللوحة تتألف من خطين متعرجين لتيارين متعاكسين ، مما أعطى اللوحة العمودية عمقا ، وأعطى مظهر الصخور الحادة لينا ، من الصخور المعتمة في الاعلى ، يسقط ظل على المجموعة الخلفية ، خفف الفنان من استعمال الضوء الذي يسقط فقط على النقالة وعلى وجوه الفتيات المحدقات في الجريح ، يتوضع الضوء قبل كل شيء على الجريح وعلى التفاصيل الصغيرة على يده ووجهه ، كما عالج اللوحة ببعض الضربات التزيينية التجميلية الطويلة ، مبرزا بذلك الخطوط العامة لها .

استخدم الفنان الاسلوب نفسه ، باختيار الالوان وتوزيع الاضاءة والتأكيد على التفاصيل بالمناطق المضاءة جدا ، في لوحته الرائعة (طبيعة صامتة من روسوف) ، ففي وسط اللوحة ، وبين الحيوانات البحرية ، التي توحي بملمسها الرطب ، رسم الطيور المائية بحرارة وحب .

حتى بلوحاته الصغيرة الوجوه ، نلاحظ نفس الليونة في الاسلوب والتناوب بين الضوء والعتمة ، لوحة بنت مع لعبتها عام (١٨٧١) تنطق بالحنان والعطف ، لوحة أخرى من نفس العام ، يعطي فيها الشخصية حقها ، وهي وجه العجوز (ل. كرنس) ، حيث أظهر الشيخوخة بالوجه وباللوحة ككل ، أما لوحة فتاة من الجبل الاسود ، عام (١٨٧٦) ، فما هي الا شبه لشخصية متكررة بمواضيعها من الجبل الاسود ومعاناة نساءه ، أبدع بهذه اللوحة المكتملة وأعطاها بريقا فضيا حيا بألوانها .

لكن محور أعماله في السبعينات ، كان اللوحات الكبيرة الجديدة بتشكيلها ، وبمقدرتها على تصوير قدر شعب بأكمله ، فقد تطورت أعماله بخط مستقيم صاعد ، ففي أواخر (الخمسينات) صور شخصيات وحيدة ، وعائلات وحيدة ، وبعد ذلك مجموعات أكبر صور فيها قدرهم وحياتهم ، وفي السبعينات كوّن (ياروسلاف) اتجاها جديدا سلافيا جمع الناس بشعب واحد مثبتا لحظة متميزة من حياتهم ، ففي لوحته (جريح من الجبل الاسود) كون صورة لشعب بخلفية الثائر ، وفتيات ونساء بدون أسماء ، طفل ورجل محارب .

أما لوحة (عرس من دالاماتسكا) فقد رسم الصورة الاخرى للشعب ، بانتقاءه للاحتفال الشعبي لقرية كاملة بعاداتها القديمة ، وهي خف العروس ، ولم تحظ لوحة (بوسنا) عام (١٨٧٧) أو (العودة الى الديار) بنفس الشهرة والاهمية كلوحة (جريح

من الحبل الاسود) ، ونرى فيها أهل قرية من أعمار مختلفة عائدين لقديتهم المهجورة ، وبابداع كبير أظهر التباين بين اشكال وتعابير شخصيات اللوحة ، اطفال بنظراتهم الخائفة التائهة ، وشباب مصممون على الكفاح والقتال ، وشيوخ بين الدهشة وفقدان الامل ، أو محاولة لاحتواء الواقع والتعايش معه ، إن اللوحة مثال للواقعية ، ودليل لحقيقة تاريخية .

ثمة سؤال يطرح الان ؟ هل كانت الاسباب شخصية نفسية أم موضوعية مادية هي التي جعلت من (ياروسلاف) ينتقل الى تصوير المجموعات الكبيرة في السبعينات ، ؟ . من الممكن ان يكون ذلك تطورا للشكل وتعقيدا له أكثر ، مرت حقب على البلاد السلافية الجنوبية بين أعوام الخمسينات وحتى عام (١٨٧٨) حمل أهلها لواء الثورة والتحرير ، وقد بلغت هذه الحركة ذروتها في العامين الاخرين من تلك المرحة ، تابع (ياروسلاف) بلوحات ذلك التطور فأدخل عنصر الحركة لاول مرة في لوحته (الهوسيون) أمام نومبرغ . وهي التي بدأ برسمها عام (١٨٧١) ، حيث جاء في رسائله عن لوحة تتحدث عن (الهوسيين) والتي أجلها لعدة سنوات ، اذ أراد أن يكمل أولا لوحة (جريح من الجبل الاسود) هي اولى لوحاته التي استعمل فيها عنصر الحركة ، أما لوحته (الهوسيون أمام نومبرغ) عاد بعد بضعة سنين ليكملها في عام (١٨٧٥) كآخر لوحة لموضوع تاريخي .

المسالمين العطوفين على الاطفال ، وكانت على جانب كبير من الروعة والجمال ، بل كانت تنطق بأساطير الحب .

ولقد تحدث (فرانتيشك بالاتسكي) عنها قائلا :

- [... مع أن وجود الاطفال لم يثبت تاريخيا ، الا أنه يطابق الفكر العظيم الذي ذهب به جيش الهوسيون الى المانيا ...] .

في الواقع ان (تشرمان) كون في تلك اللوحة صور جماعية كبيرة لاصدقائه ، وعددا كبيرا من صور الاطفال لعائلتي التشرماكيين والغسليين ، وعائلات أقربائهم الكثيرة المتشعبة الفروع ، أي أنه قد تعمد في تصوير الاولين الاشارة الى عائلته هو بالذات ، وقصد في الثانية ، ولا ريب عائلة والدته ، والقد صور الفنان شخصيته بالذات في شخصية (بروكوب هولي) ، في تلك اللوحة يكون قد رسم ثالث شكل لذلك القائد ، أما صديقه (سوبيسلاف ينكاس) فقد صوره بشكل محارب هوسي .

رسم (ياروسلاف) خلال حياته العديد من صور الاطفال ، من الرضع حتى اليافعين واليافعات ، كانت عنده ملاحظة دقيقة رائعة لتصرفات ونفسية الاطفال وحركاتهم وتعابيرهم ، وفي لوحة (الهوسيين أمام نومبرغ) يشكل الاطفال لحنا عذبا عذريا ، يهلل بهدوء على مسرح اللوحة كلها ، وثمة رابطة قوية بينها وبين اللوحة غير المتممة ، والمسماة (الحياة على ساحل روسوف) الى جانب هاتين اللوحتين هناك لوحة زيتية صغيرة لطفل ، على ما يبدو أن هاتين اللوحتين رسمتا بنفس الوقت وهذا ما يشهد عليه الاسلوب والتشكيل .

وعبر (ياروسلاف) في لوحة (الحياة على ساحل روسوف) أصدق تعبير عن العمل وعن مرح الاطفال لطبيعة عريضة تظهر في خلفية اللوحة ، يصور هنا البحر من الشاطىء عند الجزر ، حيث يعمل القرويون بنزع ونقل الاعشاب البحرية ، اللوحة ، غير مكتملة ، ومع ذلك نجد فيها التعبير القوي ، والعمق ودقة الملاحظة ، فنرى بالزاوية اليسرى السفلية مجموعة من الاطفال تلهو وتعبث ، وبالزاوية المقابلة وتحت ظل صخرة كبيرة بضعة أحصنة ، في الوسط رجال يعملون بجد ونشاط ، وفي الافق ، وتحت السماء المتلبدة بالغيوم ، والتي انعكست على سطح البحر الهادىء ، تظهر المدينة وبرج كنيستها ، ورجل على عربته ، يقترب مسرعا من العاملين ليملأ عربته بالاعشاب أيضا ، اللوحة غنية بالتناسق ، يظهر فيها ارتباط الانسان بالارض وتفاعله مع الطبيعة ، وما هي الا مصب وبداية لاتجاه جديد في أعماله ، هناك لوحة أخرى عالج فيها الزاوية اليمنى من اللوحة ، نرى كيف أن (ياروسلاف) بحث عن مكان حساس فيها ليضع عازف الربابة والفتاة ، وهو موضوع رسمه كلوحة متفردة خلال أعماله ، ومما يزيد من جمال اللوحتين غير المكتملتين ، (عرس من دالاماتسكا) و (الحياة على شاطىء روسوف) ، إن للفنان علاقة روحية خاصة بموضوعهما .

وكانت آخر لوحاته من الجنوب السلافي أيضا ،

نفس الموضوع ، انسان القرية بفطريته وعمله وعاداته وتقاليده ، ألا وهي لوحة (عرس من دالاماتسكا) وهي غير مكتملة أيضا ، في عام (١٨٥٩) رسم تصميما لتلك اللوحة ، ثم عاد اليها بعيد الميلاد عام (١٨٧٤) وتابع عمله فيها بالعام الذي تلاه ، ولكنه عمل بنفس الوقت بلوحة (العودة الى القرية) في اللوحة الحركة القوية لمسيرة العرس على الاحصنة بمكان طبيعي عميق ، بمنتصف اللوحة حصان يقف على قدميه الخلفيتين وعلى ظهره العروسان ، كل ذلك يوحي بالمحبة والحرارة ويبرز أحاسيس الفنان المرهفة ، في

أوصت على تلك اللوحة جمعية أصدقاء الفن الوطني والمتحف التشيكي . اختار موضوعها بنفسه ، قال حول هذا الموضوع : [... انها الحقيقة التي ستتجلى عما قريب ...] قال ذلك في الوقت الذي بدأت فيه الثورة السلافية تقترب من النصر ، كما وصف لوحته



عرس من رالاما

بنفسه ، وأقر بأن المنظر يجب أن يكون هذه المرة محصورا ببقايا بيت مهدم اذ قال : ـ [... في احدى الزوايا تتجمع زمرة من الفتيات الاسيرات ، تختبىء الواحدة وراء الاخرى ، ملتجئات الى زاوية خربة على اليسار ، وفي الاعلى يظهر الدرويش (المبشر الناصح) والواعظ ، انهم ـ أي الدراويش ـ البهاليل نوع يصعب وصفه من الاشخاص الذين يلبسون الثياب الرثة ويهيمون على وجههم . واعتبر (ياروسلاف) هذا الموضوع كأحسن دراما ترسم وقد رصعها بالتفاصيل الدقيقة ...

قبل أن يتسلم (ياروسلاف) الطلب خطيا ، وضع تصميما للوحة على الورق المقوى بالحجم الطبيعي ، بعد ذلك كان عليه أن يحضر نموذجا بالملامح العامة ، والخطوط الرئيسية للوحة ، ليقدمها للمتحف ، وكان لا يحب أن يفعل ذلك ، لانه كان يرسم عادة مباشرة على القماش ، أراد أن يجعل رسمة الخطوط الاولية غير واضحة المعالم بشكل كاف ، حتى يتمكن من تغييرها عندما يرغب بذلك ، أكد انه لا يستطيع أن يجعل رسمة الخطوط نهائية ، أو أن يحدد عليها اللمسات الدقيقة ، اذ اما أن تكون مجرد دراسة تحضيرية أو أن تصبح كاملة ، ولانه آمن انه بلوحته تلك ، سيصل الى صدق أعظم ، لم يشأ أن يرسم شيئا دون التعرف على الطبيعة ، لكنه في النهاية أرسلها الى المتحف .

بدأ رسم النموذج هذا بألوان (السيبيا) ـ البنية، ثم أكملها بالالوان المائية ، وقد سمح لنفسه بحرية التحكم في حجم اللوحة اذ قال ـ [... ستكون اللوحة بالحجم الطبيعي على القماش الكبير جدا ، وبعد ذلك اختار منها ما أشاء ...] كان على اللوحة أن تحمل الابعاد (٤ × ٥) متر ، وهناك تصميمان زيتيان رائعان للشخصيتين الرئيتسيتين في اللوحة الاولى شخصية الشيخ النحيل البشع العجوز المتنصب ـ



وجه من الجبل الاسود

الدرويش الشحاذ ، المتناقضة مع تناغم اللون الهادىء للخلفية الصافية والمضيئة ، والثانية للمرأة الجريئة نصف العارية ، وهي من آواخر شخصياته النسائية المتمـردة .

ونرى في النموذج المرسل الى المتحف ، مجموعة النسوة تشبه ما جاء في لوحاته السابقة ، ولكن الحس المرهف والتعبير الصادق ، كانا هنا أكثر عمقا ، وقدر (م. ميرانك) (٢٧) ذلك عاليا ، بشخصية الفتاتين ، احداهما نائمة والثانية مغلولة الايدي بقوله : [... لقد جسدت الصبيتان في اللوحة العظمة والنبل، وأوحت الينا تلك الفتاة المكبلة بالاغلال ، بالعزة والاباء ، وعلى هذا نرى ان الفنان (تشرماك) كان الوحيد بين أهل الفن عندنا الذي تمكن من ابراز هذه المثل العليا .

كانت تلك اللوحة المائية هي الشاهد الوحيد على بدايته لعمل كبير ، الى جانب بضع من الدراسات ، واكدت على عظمته الفنية ، هذه اللوحة التي لم يبدأ حتى برسمها بشكلها النهائي ، نتيجة مرضه العصبي والقلبي الذي ظهر معه لاول مرة في حزيران عام (١٨٧٦) هذا المرض الذي انهى حياته اثر ذبحة صدرية قوية في نيسان عام (١٨٧٨) عن عمر يناهز السابعة والاربعين عاما .

صدى اعمال الفنان خلال حياته وبعد مماته :

رحب النقاد التشيكيون ، الديمقراطيون من جهة ، وعصبة الادباء والكتاب المعروفة باسم عصبة (مايو) من جهة أخرى بأعمال (ياروسلاف) منذ أولّ عرض له للوحاته ، احدى أولى المقالات التي كتبت عنه ، كانت بمجلة (لومير) عام (١٨٥٤) ، قدرت أعماله عن (التاريخ التشيكي) وافكاره بشكل جيد ، في الفترة التي كتب فيها (يوسف فاتسلاف فريتش) وبدراسة مسهبة عن الصالون التشيكي لعام (١٨٦١) ، ثمن عاليا القيمة الفنية (أعمال ياروسلاف) ، كما امتدح لوحة (الخطف) لما فيها من إثارة لمشكلة الساعة آنذاك ولغناها السياسي ، وقد أبدت (بوجينا نيمستوفا) إعجابها الشديد بالروح السلافية التي تنبع من لوحاته ، أما (يان نيرودا) فقد كتب دراسة عن فن وشخصية (ياروسلاف)، والتي كانت قريبة بتركيبتها من نفسه ، مؤكدا قدرته على التعبير واظهار حتى نفسية الشخصية المرسومة ، وعلى رواية قصة وحدث بلوحاته ، كما أكد على تاريخيته المميزة ، (اذ يربط بين الماضي والحاضر باستخدامه للمواضيع التاريخية والطبيعية ، كذلك اعتبر فن (ياروسلاف) بناء متكامل ، وبأنه كنز كبير للثقافة التشيكية ، مع أن معظم أعماله ولدت في الغربة ، اذ أوضح بلوحاته معبرا عن واقعية تنبىء بأفكاره واتجاهاته ، ونشر (ميروسلاف تيرس) عدة مقالات ، كما حفر كتاب واسع مدعم بالصور عن اعماله ، ولكنه مع الاسف لم يتم ذلك ، قال عن (ياروسلاف) انه فنان مثقف ذو طابع خاص ، كما استخدام اعماله كمثال ومقياس خلال نقده وتقييمه لاعمال غيره من الفنانين ، وكان هذا الناقد أحسن من درس ومحص شخصية وأعمال (ياروسلاف) .

في عام (١٨٩١) وفي المعرض اليوبيلي ، حيث عرض العديد من اعمال (ياروسلاف) ، قال (أوتوكار هوسنينسكي) : ــ [... ليس فقط بمواضيعه ، بل بما تحتويه أيضا وبالطريقة التي ابدى فيها ، كان (تشرماك) تشيكيا سلافيا ...] ، وفي الدراسة التاريخية ل (أوتوكار هوسنينسكي) يظهر (ياروسلاف) كشخصية مؤسسة للاجيال القادمة ، وخاصة للفنانين (فاتسلاف بروجيك) ، و (فويتيخ هينياس) ، وبشكل مشابه يبدو حكم (فيكتور باروفيت) على (ياروسلاف) ففي عام (١٨٩٦) قيم بلوحاته الالوان المضيئة ، والتقنية الرائدة بالالوان والرسم .

وبمناسبة السنة الثلاثون لوفاته ، كتب الفنان الناقد والرسام (ميلوش بيرانك) باعجاب ــ [إن المحاولات الوحيدة الجادة لتصوير التاريخ (الهوسي) بالفن التشيكي ، موهبة كبيرة لشباب جميل يذهب عزيزيا وراء التناسق والاحاسيس المرهفة ...] ، ولكنه بنفس الوقت رفض لوحاته التشكيلية الكبيرة ، اذ اعتبرها كأعمال [مخرج أضاع شخصيته وخاصيته ولكنه مع الوقت عاد الى التحكم بالرسم بحرية .] . في اللوحات التي اعتبرها « الذهب الخالص بفننا التشيكي .. » .

هذا النقد كان يحمل روح ذلك العصر الذي يؤمن بالانطباعية ، وكان مهما ومحددا للنقد التالي والتاريخ الفني ، أما (ف. ف. شيخ) فقد اعتبر ان أعمال (ياروسلاف) الدرامية الاولى كانت وعدا لم يف به ، ولكنه قيم اعماله اللاحقة عاليا ، وخاصة اللوحات التي كانت تنم عن حركة حية ، لحدث حقيقي وليست مجرد أوضاع جافة جامدة] .

وقد قيمت من جديد أعماله بعد المعرض الكبير لاعمال الذي اقيم بمناسبة مرور خمسين عاما على وفاته ، أي بعام (١٩٢٨) فكتب عنه الناقد (فرانتشيك جاكوفيتش) باسهاب ، وخاصة عن أحاسيس ودوافع الفنان .

في ذلك العام والاعوام التالية قدمت دراسات عديدة لمؤرخين مشهورين عن (ياروسلاف) وتحليلات مجزاة عن أعمالـه ...



فتاة مع لعبتها

هوامش

١ - الهوسيون : المؤيدون ليان هوس :

- الايديولوجية الهوسية نبعت من تطبيق افكار فلسفية اجتماعية تقدمية متطورة في القرون الوسطى ، الاساس والمهم في الافكار الهوسية كان استخدام بعض القيم الدينية ، خاصة القانون الالهي لنقد ومحاربة المجتمع الاقطاعي ، وتحول الفكر واكتسب محتوى غير ديني ضد الاقطاع .

٢ - يان افانكاليستان جوركينيه : ١٧٧٠ - ١٨٦٩ :

اكبر عالم تشيكي في العلوم الطبيعية في القرن التاسع عشر عضو بجمعية بونغمان العلمية ، فيلسوف ، طبيب ، بناء قومي له اكتشافات مهمة في الكيمياء وعلم المعادن في الفيزيولوجيا والبيولوجيا وفي الطب ، اذ اكتشف الزمر الدموية وجرب وحاول تطبيق اكتشافه فكان اول من نقل دم انسان لآخر بأساس علمي صحيح ولكنه حورب ومنع من ذلك واعتمد على دراساته من بعد وفاته ، كما تسمى الآن جامعة (برنو) في تشكيوسلوفاكيا باسمه .

٣ ـ يوسف ماتسلاف فرينتش : ١٨٢٨ ـ ١٨٩١ :

صحفي وكاتب تشيكي عرف كراديكالي ديمقراطي ، طرد في عام (١٨٤٨) من التشيك بسبب مواقفه الثورية بمقدمة الطلاب البراغيين ، كتب في المجلات المعادية للنمساويين في المهجر واتبع اسلوب السخرية السياسية وفي الستينات من القرن التاسع عشر الف برنامجا للنضال من اجل وطن تشيكي حر ، مبني على فكرة تقرير المصير القومي .

٤ ـ غوستاف بفليغر : ١٨٣٣ ـ ١٨٧٥ :

قاص تشيكي . أدبه ذو تعبير قومي واجتماعي وقضايا ومشاكل المجتمع المعاصر .

٥ ـ يان نيرودا : ١٨٣٤ ـ ١٨٩١ :

ـ كاتب تشيكي ، شاعر وكاتب قصة قصيرة ، اديب وناقد مسرحي عضو عصبة (مايو) .

٦ ـ سوبيسلاف بينكاس : ١٨٢٧ ـ ١٩٠١ :

رسام تشيكي ورسام كاريكاتير .

٧ ـ انتونين سبرنغو (١٨٢٥ ـ ١٨٩١) :

ـ مورخ للفن الالماني ، اصله من براغ ، بروفيسور في جامعة لايبزغ ، شارك بالتيار الديمقراطي الراديكالي في التنظيم التشيكي عام ١٨٤٨ .

٨ ـ نيقولا الاول :

ـ امير حاكم الجبل الاسود بعد اعلان عدم تبعيته للاتراك عام (١٨٨١) .

٩ ـ يان جيجكا (١٣٦٠ ـ ١٤٢٤) :

قائد هوسي من اعظم القواد الذين عرفهم التاريخ بالتنظيم المثالي القوي وبالتخطيط والتكتيك الذكي الفذ .

١٠ ـ كارل شكرينتا (١٦١٠ ـ ١٦٧٤) :

رسام تشيكي باروكي ، من مؤسسي الرسم الباروكي التشيكي صور المحراب في الكنائس والاديرة البراغية ، بورتريه النبلاء والعائلات العريقة التشيكية اثرت رسومه بفن القرن التاسع عشر .

١١ ـ هولي بروكوب (توفي عام ١٤٣٤) :

ـ قائد هوسي ، اشتهر بشكل خاص بعد موت جيجكوف ، استشهد بمعركة قرب ليبان .

١٢ ـ يان روكيتسانا (١٣٩٥ ـ ١٤٧١) :

ـ راس الكنيسة الكاليفانية الهوسية ، عام (١٤٣٧) واصبح المطران البراغي الاول ، من العلماء والفلاسفة الباحثين بالاديان المعتدلين من الهوسيين .

١٣ ـ برشميسل اوتوكار الثاني (١٢٥٣ ـ ١٢٧٨) :

ملك تشيكي من عائلة برشميسل ، خلال حكمه للاراضي التشيكية امتدت الدولة من جبال الكروكونوش (الحدود الطبيعية الحالية بين تشيكوسلوفاكيا وبولونيا) حتى البحر البنادري ، كان عصره قمة قوة الدولة البرشميسلية .

١٤ ـ شتيخ فاتسلاف فيلم (١٨٨٥) :

مؤرخ فن تشيكي ، بروفيسور الاكاديمية البراغية للفنون ، اعماله تشكيلية غنية نظرية ونقدية .

١٥ ـ لومنتسكي من بودتشه ـ شيحون (١٥٥٢ ـ ١٦٢٢) :

شاعر تشيكي ، كاتب مجموعة من المواعظ الاخلاقية والدرامية والقصائد الشاعرية .

١٦ ـ تاسوتار كواتو (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) :

شاعر ايطالي من الكلاسيكيين .

١٧ ـ (السيبيا) :

من الرخويات البحرية يستخرج من جسمها دهان بلون بني نوع لتكتيك الطريقة للرسم باللون البني .

١٨ ـ جاكوفيتس مزانتيشك (١٨٧٨ ـ ١٩٣٧) :

مؤرخ فن تشيكي ، بروفيسور جامعة كورمنسكي في براتسلافا .

١٩ ـ لامبل دوشان :

مبعوث المؤتمر السلوفاكي للاجتماع الخوزناتي عام (١٨٤٨) عالم آثار ، لغات ، مترجم للاثار الثقافية للجنوب السلوفاكي ، باحث بعلم واصول السلالات البشرية واجناس الامم واصولها ومميزاتها وعوائدها واخلاقها .

٢٠ ـ مازيني غويسيبه :

سياسي ايطالي ، مناضل من اجل توحيد ايطاليا ، مؤسس المجموعة السرية لجمهورية ايطاليا الشابة مع العديد من الاوروبيين حاول وناضل لتشكيل جمهورية اوروبية « اوروبا الشابة » ذات الاتجاهات المعادية للباباوية والملكية .

٢١ ـ نيتسوفا بوجنا :

كاتبة تشيكية مشهورة ، مؤسسة الحكاية القصة القصيرة التشيكية الحديثة .

٢٢ ـ دلاكرولا أوجين : (١٧٩٨ ـ ١٨٦٣) :

رسام وغرافيك فرنسي رومانسي ، يعتبر رائد الرومانسية الفرنسية .

٢٣ ـ روبنز بيتر باول (١٥٧٧ ـ ١٦٤٠) :

رسام باروكي مواضيعه دينية تاريخية خرافية .

٢٤ ـ رامبرانت (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩) :

رسام هولندي من مدرسة الباروكية ، غرافيك ـ رسوم واشكال دينية خرافية وبورتريه .

٢٥ ـ فيلاسكويث (١٥٩٩ ـ ١٦٦٠) :

رسام اسباني باروكي ـ رسام بورترية ـ احداث تاريخية ـ دينية .

٢٦ ـ مانيه (١٨٣٢ ـ ١٨٨٣) :

٢٧ ـ ميرانك ميلوش (١٨٧٥ ـ ١٩١١) :

رسام وغرافيك تشيكي ، ناقد ، اتبع الانطباعية .

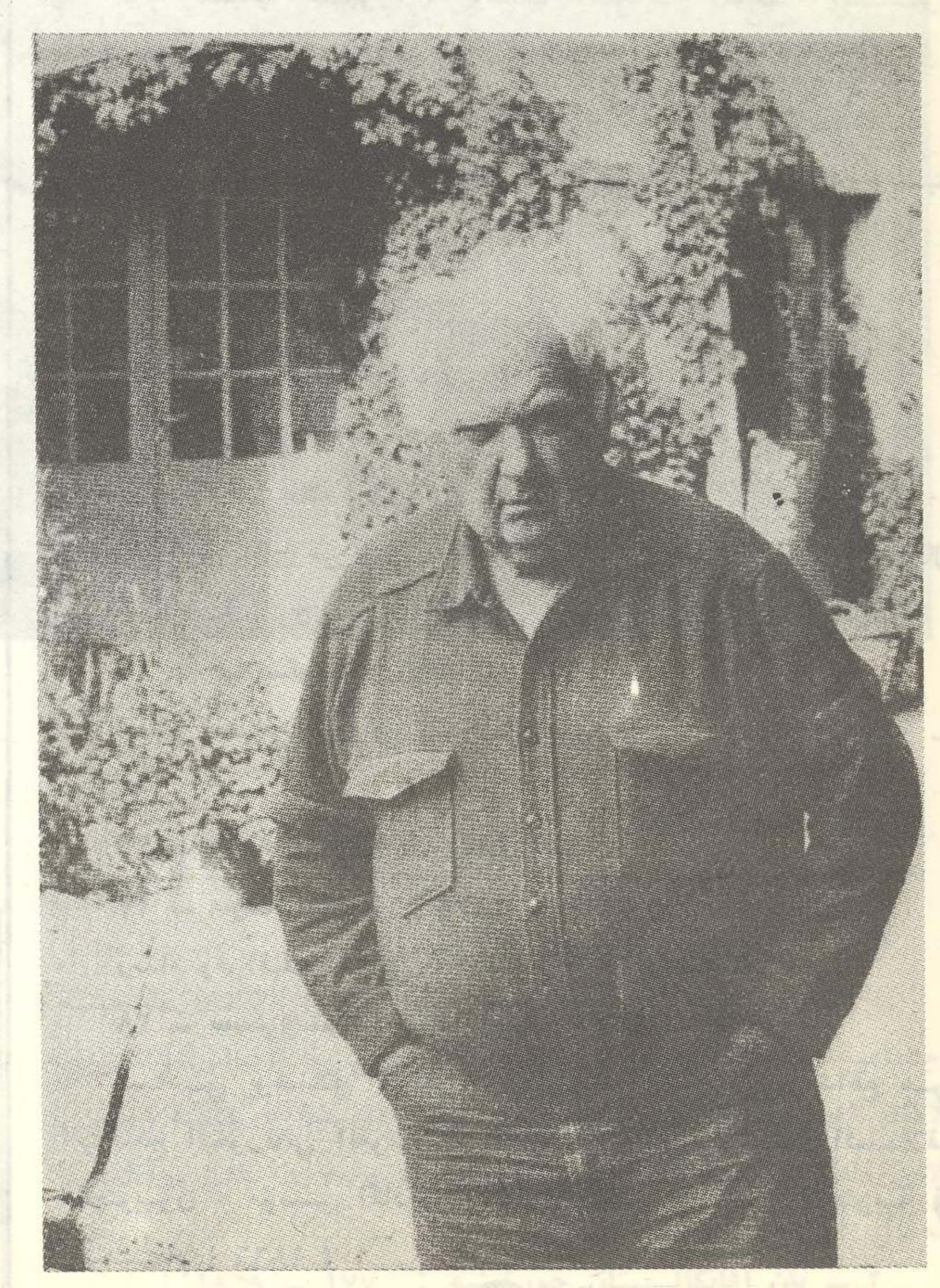
٢٨ ـ ستروسماير يوزب يورا (١٨١٥ ـ ١٩٠٥) :

سياسي يوغسلافي ، مطران داليكوف ، مؤسس ومدافع عن البرنامج الخورفاتي القومي في النمسا ، داعي لوحدة السلاف الجنوبيون ، مؤسس اكاديمية العلوم والفن السلافية الجنوبية في زغرب عام (١٨٦٦) .

النحات الشهير
الكسندر كالدر

علي شفيق الشماط

الكسندر كالدر



مقدمة عامة :

ـ الكسندر كالدر (١٨٩٨ ـ ١٩٧٦) نحات امريكي يعمل والده في النحت ، والديكورات النحتية وكمثال على ذلك ديكورات المعرض في سان فرانسيسكو عام (١٩١٥) .

بعد دراسة للهندسة (١٩١٥ ـ ١٩٢٢) يقوم بدراسة الفنون في الجمعية الطلابية في نيويورك (١٩٢٢ ـ ١٩٢٤) .

بواكير أعماله مجموعات (السيرك) وهي مجموعات من اللعب الصغيرة كان يحركها (كالدر) على مسرح صغير كما لم يجد أي حرج في ابتكار أصوات لتلك اللعب من حنجرته هو بالذات ، وفي نهاية العرض يقوم (كالدر) بوضع تلك العرائس الصغيرة إن صح التعبير ـ داخل حقيبة متواضعة وينتقل بها من مكان الى آخر حيث يعرضها على أصدقائه ومعارفه .

وزع وقته بين امريكا (صالون المستقلين / نيويورك ١٩٢٧) وفرنسا (صالون المستقلين / باريس ١٩٢٨) .

أسهم عام (١٩٣١) في معارض (الابداع التحريري) من خلال النحت بالمعدن .

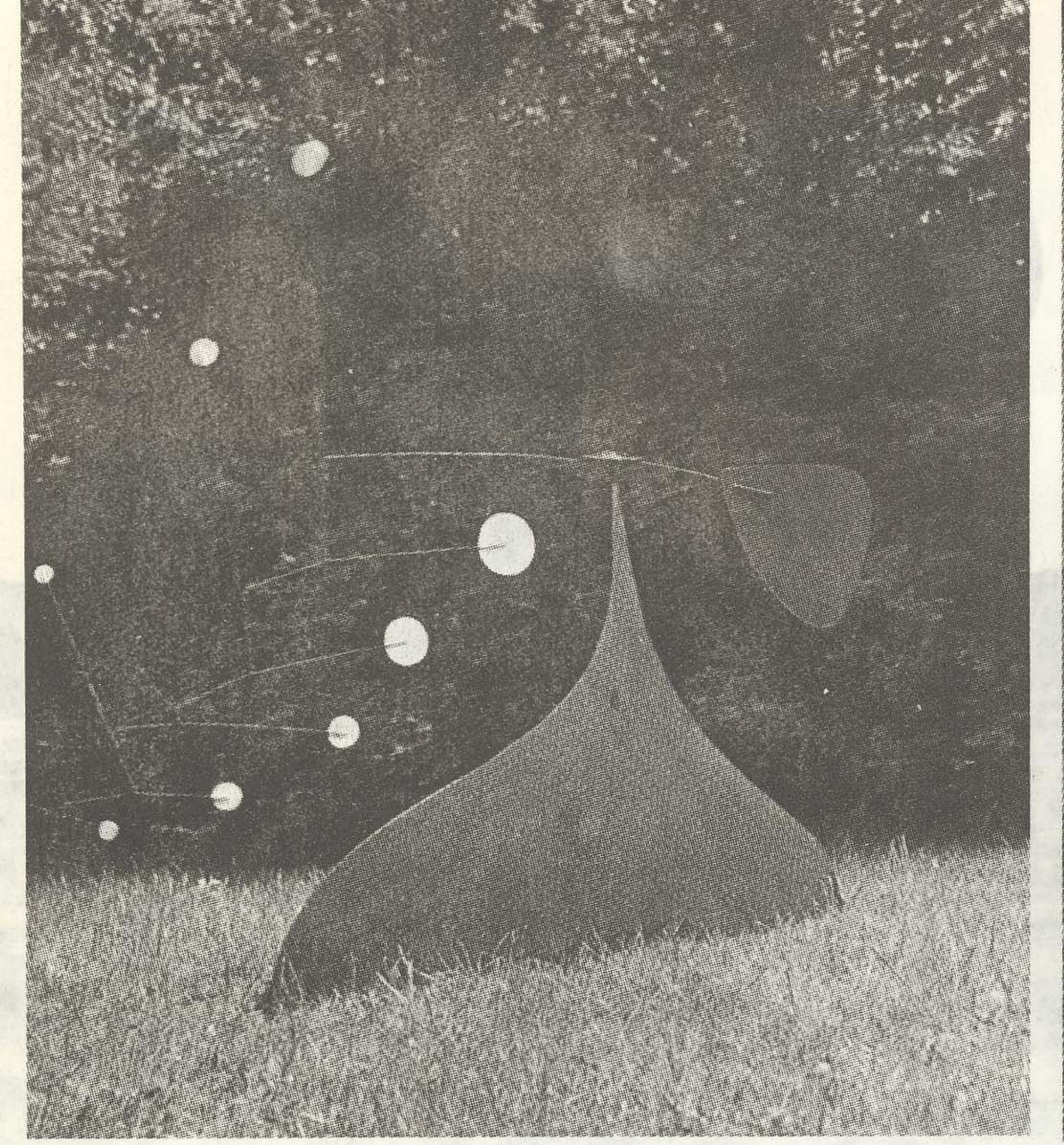
وفي عام (١٩٣٢) يبدأ بانتاج سلسلة من الاعمال سماها (مارسيل دوشامب) ب (المتحركات) أما (آرب) فسماها بالراسيات .

في عام ١٩٣٥ يقوم بشراء بيت ـ مشغل في ساشية بفرنسا منذ سنوات الحرب العالمية الثانية يبدأ بانتاج سلسلة اعمال ((المجرات)) .

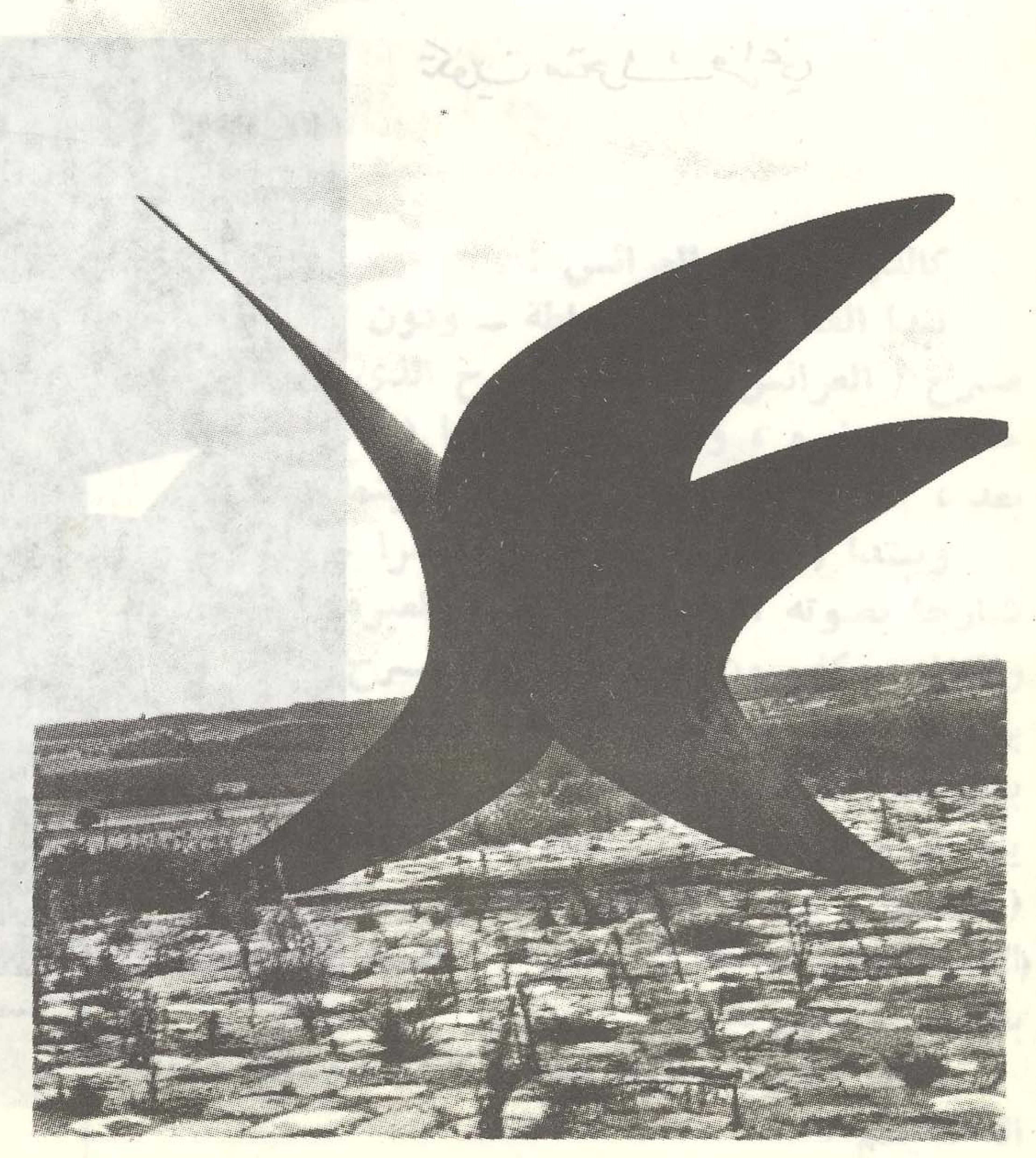
وتوضع أعماله ، في مقر اليونسكو في باريس ، وفي المطار الدولي في نيويورك ، وأعمال كثيرة اخرى موزعة في مناطق مختلفة .



تكوين متحرك



تكوين فراغي



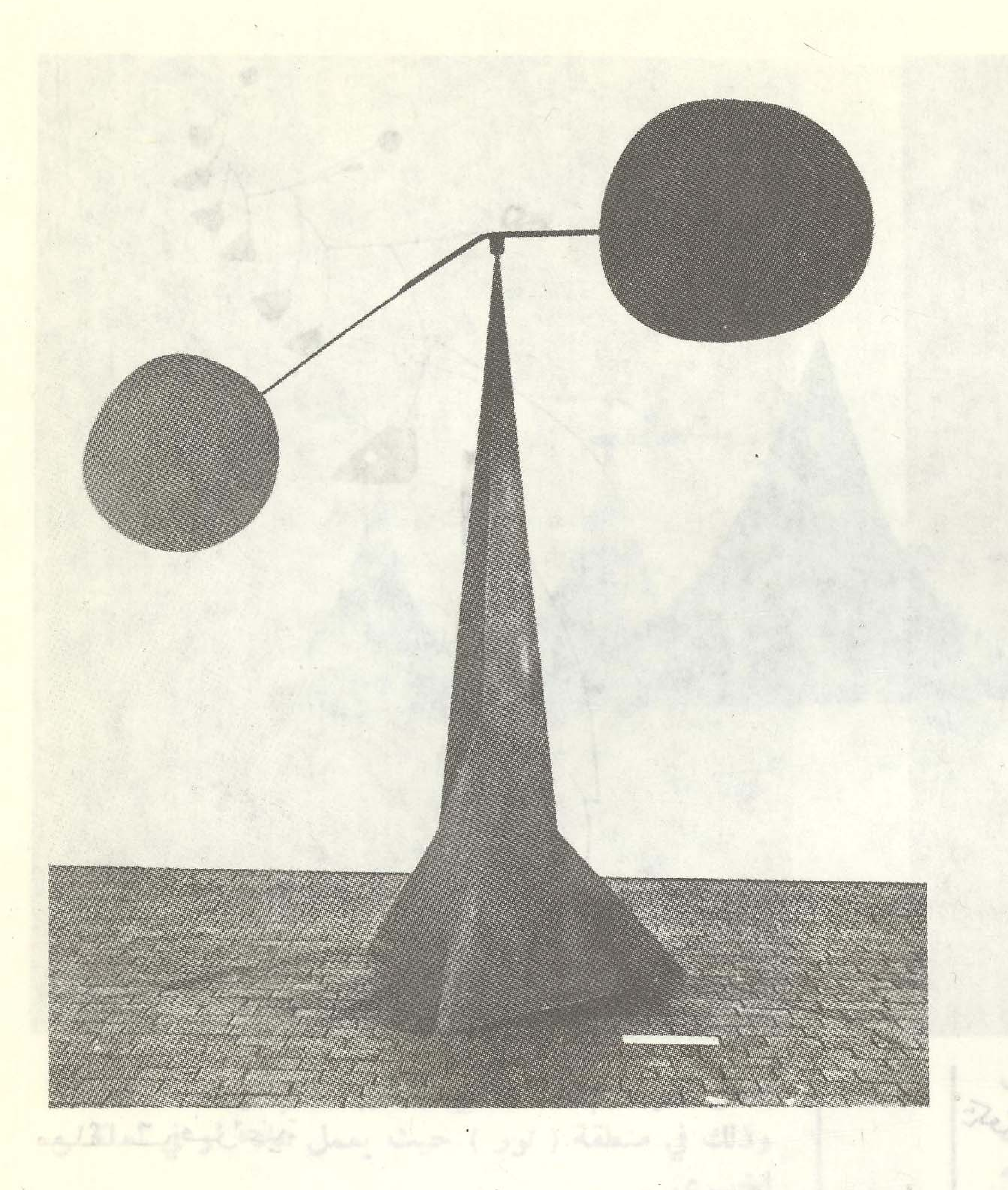
تكوين فراغي



تكوين فراغي

تكوين فراغي

تكوين متحرك فراغي



تكوين متحرك فراغي

كالدر ومسرح العرائس :

تبدأ القصة ـ بكل بساطة ـ ودون تكلف ، فوق مسرح (العرائس) ، ذلك المسرح الذي تحتويه عدة حقائب صغيرة ، والتي احتفظ بها (كالـدر) فيما بعد ، كما تم تصويرها عبر شريط سينمائي .

ويبتدأ (كالدر) مسرحه مصغرا ، واصفا ، شارحا بصوته البطيء وايماءاتـه المعبرة ، النعامة والكنغر يركضون فوق خشبة المسرح مسحوبين بواسطة خيط ، خيول هزيلة ، ركيكة التكوين تذكر بالهيئات القديمة في اليونان ، مسرح يظهر فيه السيف ينغرس داخل انتفاخة بيضاء خاصة ، امرأة تلعب (الجمباز) وتبدو كسمكة معلقة في سنارة ، في هذه الاثناء تقذف شريطة لانقاذ المرأة ، المشهد طريف يبدأ بالصفير وينتهي به .

وعالم سحري عجيب يبدو (كالدر) وسطه وكأنه اله عظيم .

(هو) لا يعقد اللعبة فوق المسرح ، باضافة هوامش ، واضافات خادعة ، بل يفرش هذا المسرح الذي تتحرك عليه اللعب بقطع موشاة ، ومن ثم يباشر باخراج اللعب ، واحدة بعد الاخرى من الحقيبة ، كل ذلك يتم بعناية الاب لاطفاله ، ثم يعلق بصوته الحيوي عن بدأ دور لعبة معينة ، تأثير غريب يتراوح بين الجلافة واللطافة ، القردة والحصان والحمال ، والراقصة والتي تشبه دبا بريئا بخلاعيته الساخرة عالم قوامه السلك المعدني ، وانتفاخه قماش، وسدة (فلين) ، أسد (مقوس) يتم سحبه من الحلبة كثور ميت ، كل هذه الاشياء مدروسة بشكل دقيق ومحكم .

وعلى الرغم من ان هذه اللعب يتم تحريكها باليد فهي تحمل أحيانا انطباعا مأساويا معبرا .

واستخدم (كالـدر) المحركات الكهربائيـة او اليدوية ، لتحريك هذه العرائس لكنه سرعان ما ادرك ان هذه المحركات لا تتناسب مع طبيعة هـذه اللعب البسيطة .



معلقات فراغية



تكوين فراغي

كالدر والسلك المعدني :

يقص المهندس الشاب (كالدر) علينا بواسطة السلك المعدني مشاهد رقراقة ، حيث يتلوى سلكه راسما الهيئات والمخلوقات ، بشكل لا يخطىء ، وبدون زلة فعمله الشهير (جوزفين بيكر) : قوامه سلك معدني مستمر بدون انقطاع ، أو اضافات ، وهو يتابع جوهر العمل دون الدخول كثيرا في تفاصيل الجسم المادي ، والعمل في متحف الفن الحديث في (باريس) ، وهو مثبت في جدار أبيض ، وهو ليس مجرد حركات شريطية ، بل عملا أصيلا يبرز حجما وهميا ، شديد الواقع ، عمل فاتن ساحر ، وكأنه مزود بأجنحة متأهبة .

كما نفذ مجموعة من الوجوه بنفس تلك الطريقة للسلك المتواصل ، في عام (١٧٩٢) عرض مجموعة من الهيئات المشكلة من السلك في صالون (الكاريكاتيريات) ويبدو أن الفراغ في اعماله ضرورة يتطلبها الشكل وليس الموضوع الادبي أو القصصي لتلك الاعمال .

كالدر الانسان المتواضع الطيب :

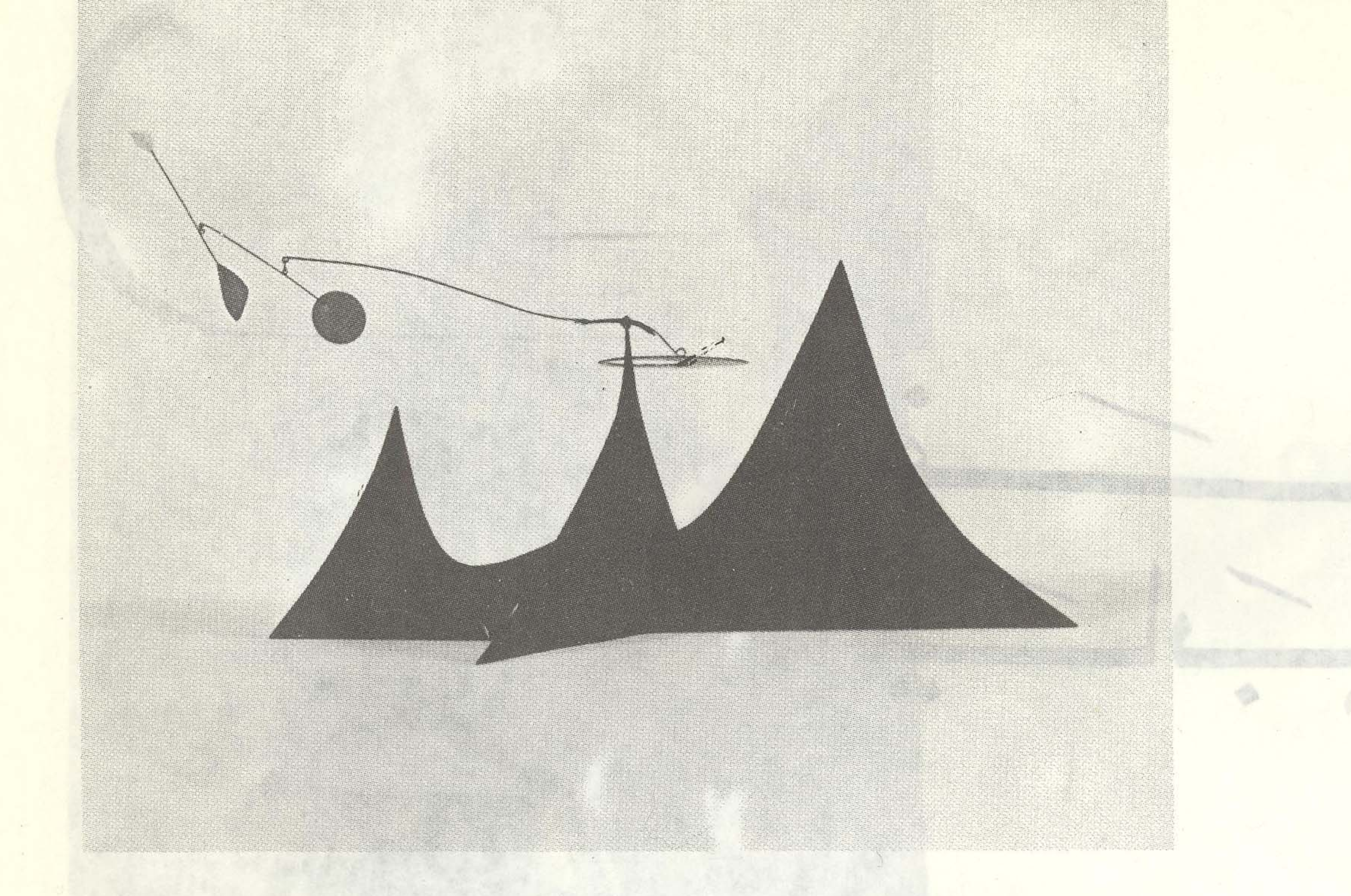
كان (كالدر) جديا يقدر الناس حق قدرهم ، وبعكس محياه كثيرا من الطيبة وإن زوجته قالت ذات مرة (لم أكن أعتقد أبدا ان ساندي ((كالدر)) سيتوصل الى هذا النجاح) ، قضى مع زوجته حياة بسيطة بدون خدم أو مستخدمين ، ولقد قاموا بالاعمال المنزلية بأنفسهم ، كما أن زوجته أعلنت أنها تعاني من المشاكل والمظالم التي ملئت العالم كحرب فيتنام واغتيال كندي وغيرها من المآسي ، اما (كالدر) فاضاف الى كلام زوجته قائلا ـ [ولقد جعلتني انا ايضا غير سعيد] أي المشاكل والمظالم .

وفعلا من يعود الى اعماله ويتفحصها يلاحظ تلك الروح الحزينة التي تختبىء خلف تلك الاشكال الظريفة والفكاهة في كثير من الاحيان .

سؤال من أحد النقاد في رومانيا فيما اذا أوفت أعماله المعروضة متطلباته ، وخلجاته النفسية ، أجاب ـ [أنا لا أفكر حين أعمل] ، وحينما يأتي الحديث حول حدائق بومارزو حول المنحوتات الرائعة لفيلة (أورسيني) من القرن السادس عشر ، وبالتالي ينساب الكلام الى أن يصل الى فكرة الباروك ، في هذه الاثناء يجيب الفنان (كالدر) فجأة ـ [لكن وماذا يعني الباروك ؟] ، ولم يعلق أكثر .

امام واجهة بناء اليونسكو :

وأمام واجهة بناء اليونسكو يزين المدخل عمل له



تكوين فراغي

مؤلف من صفائح معدنية تشبه الاوراق (أوراق النباتات) ، وأقراص تترنح كالاجنحة وعناصر العمل تذكر بالنبات (بالسمك) بالماء ، وتبدو شديدة الشبه بالعناصر التي استخدمها (ميرو) في لوحاته .

يشعر الانسان أمام هذه الصفائح والاذرع المعدنية طفلا انها تذكر بالبالونات الحمراء .

نوافير الماء في القرن السابع عشر :

وجدت في هذه الفترة مهنة أطلق على أصحابها (بمهندسي نوافير الماء) وهم سلالة من الايطاليين من عائلة [فرانشيني] أقاموا في منطقة [ساجيرما آلي] وفي الحدائق الملكية أفانين كثيرة ونوافير ماء مختلفة الشيء الذي كان يدهش زائري تلك الحدائق ، المشاهد رائعة جدا حيث يتضافر الماء مع (النحت) لخلق مشاهد حية رقراقة ، فعلى سبيل المثال الكهف الصناعي الموجود في (فرساي) . والذي يحتوي على تمثال الاله (أورفيو) وفي يده آلة موسيقية ، وينسكب الماء فوقها فتعطي رنينا موسيقيا عذبا ، ويحيط بهذا التمثال مجموعة من الحيوانات ، ومن خلال انسكاب الماء ايضا تسمع أصوات شبيهة بأصوات الطيور .

أما كالدر فلقد أنجز مجموعة من قنوات الماء مع مراعات الحداثة والتي لا تقل كثيرا عن تلك التي لعائلة [فرانشيني] .

كالدر نحات وسيد ورشة ماهر :

كان (كالدر) سيدا لورشة ماهرا ، ومهندسا يقوم بعمل الرسوم والنماذج المطلوبة لكي ينفذها عماله وذلك في منطقة (تور) حيث يعمل عادة أو في أماكن أخرى .

وعديد من هذه الماكيتات ظهرت في صالة (ميغت) حيث بدت أحيانا على انها نوع من اللعب البسيط ، لكن الامر يختلف كثيرا اذا ما نظر اليها على انها أعدت لتكون أكبر من ذلك الحجم ب (٢٠) أو (٣٠) مرة .

أطلق (أرب) على أعمال كالدر النحتية (الراسيات) لكن على الرغم من أن الاعمال راسخة وطيدة الصلة بالارض الا أنها تتضمن الحركة والطيران .

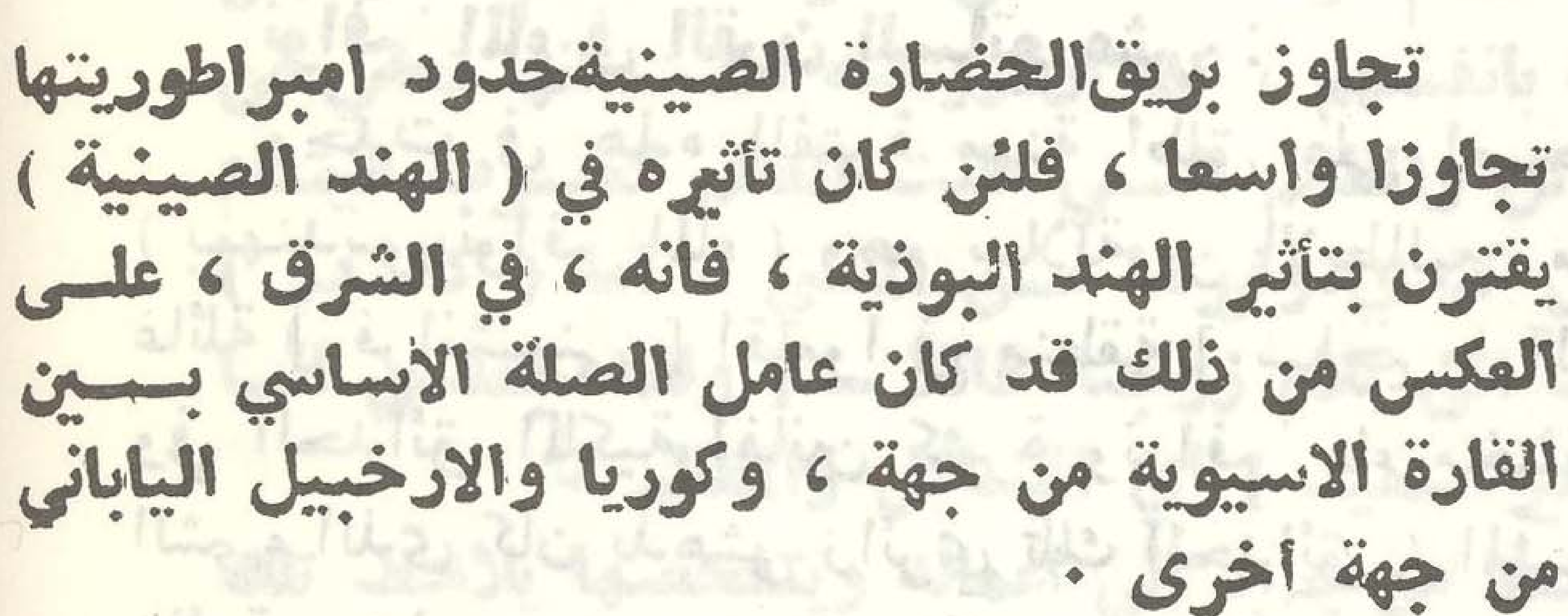
وجدير بالذكر أن (كالدر) عبر عن الفضاء ، والصاروخ أو بالاحرى أوصى بالفضاء ، والصاروخ من خلال ابرازه لمحطة الاقلاع .

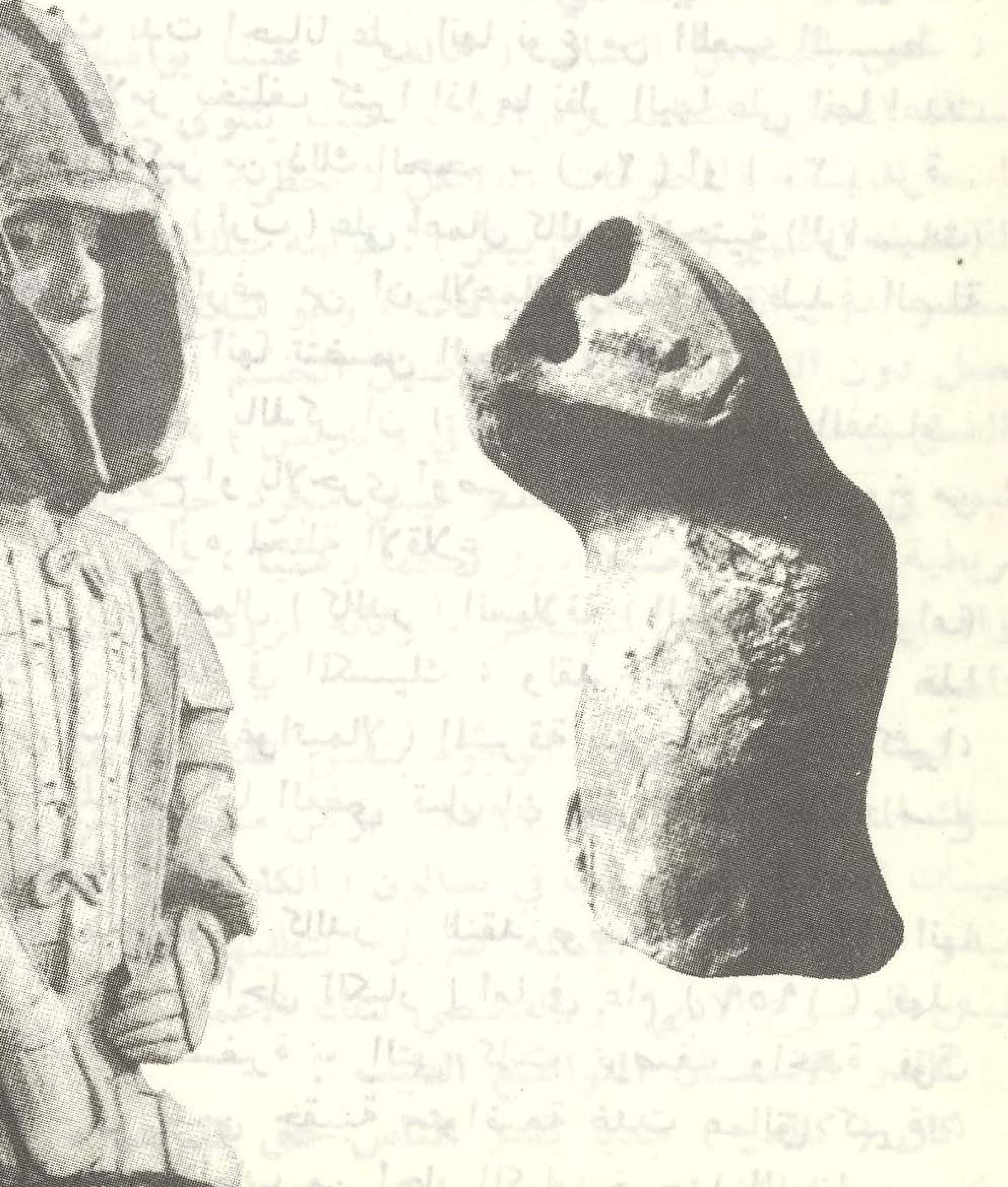
ومن أعمال (كالدر) العملاقة (الشمس الحمراء) والتي ترتفع في المكسيك ، ولقد استوحى عمله هذا من شمس (غواتيمالا) المشرقة التي اثرت فيه كثيرا ، وكذلك قمرها الفضي قبل ان يؤثر فيه التقاؤه مع (موندريان) .

وتعرض (كالدر) للنقد بوصف أعماله على أنها [العاب من أجل الكبار] أما في عام (١٩٥٩) فهذه الالعاب الصغيرة ، التي كانت ترصف واحدة فوق الاخرى ضمن حقيبة متواضعة غدت عمالق كبيرة ، من هذه الالعاب من أجل الكبار خرج (الديناسور) الهائل والذي غدا كالدر نفسه طفلا صغيرا أمامه .

الفن الياباني

ترجمة : فريد جحا

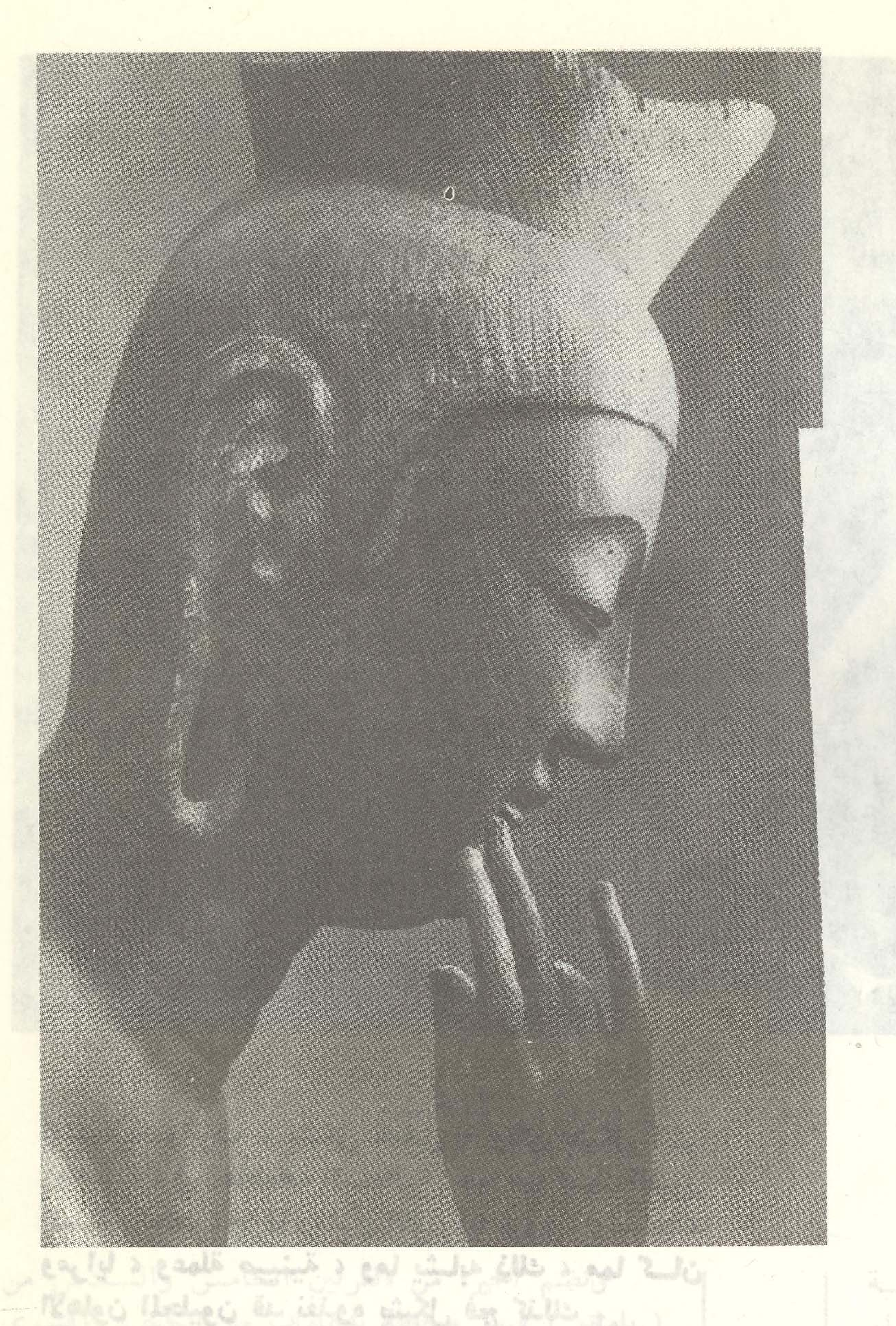




الفن الياباني - ماقبل التاريخ

تجاوز بريق الحضارة الصينية حدود امبراطوريتها تجاوزا واسعا ، فلئن كان تأثيره في (الهند الصينية) يقترن بتأثير الهند البوذية ، فانه ، في الشرق ، على العكس من ذلك قد كان عامل الصلة الأساسي بين القارة الاسيوية من جهة ، وكوريا والارخبيل الياباني من جهة أخرى .

فلقد وجدت الصين في اليابان ، لدى شعب من اصل مختلف عن شعبها ، ميداناً ملائماً ، للغاية ، لتفتح فن جديد استطاع باعتباره مستوحى من تقنيات وأشكال وعناصر زخرفية غريبة ، استطاع أن يجعله ملائماً مع عبقرية وطنية خاصة ، ولقد سبق تسرب الثقافة الصينية الى (اليابان) تطور مماثل في شبه الجزيرة الكورية ، ولقد سمحت التقنيات الأثرية التي قام بها علماء يابانيون في كوريا ، بتتبع مظاهر هذا التسرب ، وكشفت عن أن كوريا واليابان كانتا تقتسمان ، في عصور ما قبل التاريخ ، الثقافة الواحدة نفسها ، وان وضعهما الجغرافي يفسر بسهولة هذا الامر ، ذلك أن كوريا تشكل ، وهي النقطة القصية من آسيا القارية ،



بـوذا

نوعا من التبعيـة لمنشوريا التي لا تنفصل عنهـا الا بمجرى نهر (يالو) ، وهي تتصل ، من جهة اخرى ، بالصين بمجرى (لياو ــ تونغ) ، اما الجزيرة اليابانية فهي ترسم ، على طول شواطيء آسيا الشرقية ، قوس دائرة يبلغ امتداده الف كيلو متر ، ملامسا في الشمال (سيبريا) التي لا تبتعد ساخالين عنها أكثر من عشرين كيلو متراً ، أما كوريا في الجنوب فهي ترتبط (بكيوتو) بذراع بحر يمتد الفي كيلو متر ، ذراع محلى بالجزر ، وصالح للملاحة ، ولقد لعبت الجزيرتـان اليابانيتان الجنوبيتان (كيوشو وهوندو) ، الأقرب الى كوريـا دورا رئيسا في تاريخ الحضارة والفن اليابانيين ، وعلى الرغم من ان صلات لم تحدد جيدا بعـد للأرخبيـل الياباني مع ماليزيا ، والصين الجنوبية ، والهنـد الصينية ، فان أثر كوريا في الحياة اليابانية يبدو حاسماً قاطعاً .

ويمكن أن نلاحظ ــ في تطور (كوريا ــ اليابان) المعقد في الأزمنة ما قبل التاريخية (التي امتدت الى عهد قريب من تاريخنا) نوعاً من تفاوت الزمـن بين مختلف المناطق ، تفاوت من شمالي (كوريـا) الى جنوبيها ، من جنوبي اليابان الى شماليها ، فلقد كانت (كوريا الشمالية) حوالي القرن الثالث قبل الميلاد ، مادة معدنية مركبة تنتمي الى (منغوليا) و (منشوريا) ففي ذلك الوسط ، وفي حوالي القرن الثاني قبل الميلاد أسس الصينيون الذين كانوا قد تسللوا الى (لاو ــ تونغ) أربع ولايات كانت أهمها ولاية (لو ــ لانغ) ،على ضفاف نهر (تا ــ تونغ) ، تلك التي ستبقى حتى القرن الرابع بعد الميلاد ، وهكذا انتشرت الحضارة الصينية في كوريا

(*) موسوعة فلاماريون (تاريخ الفن العام) ج ٢ ص ٣٥٠ وما بعد .



الهة الحب / رسم جداري

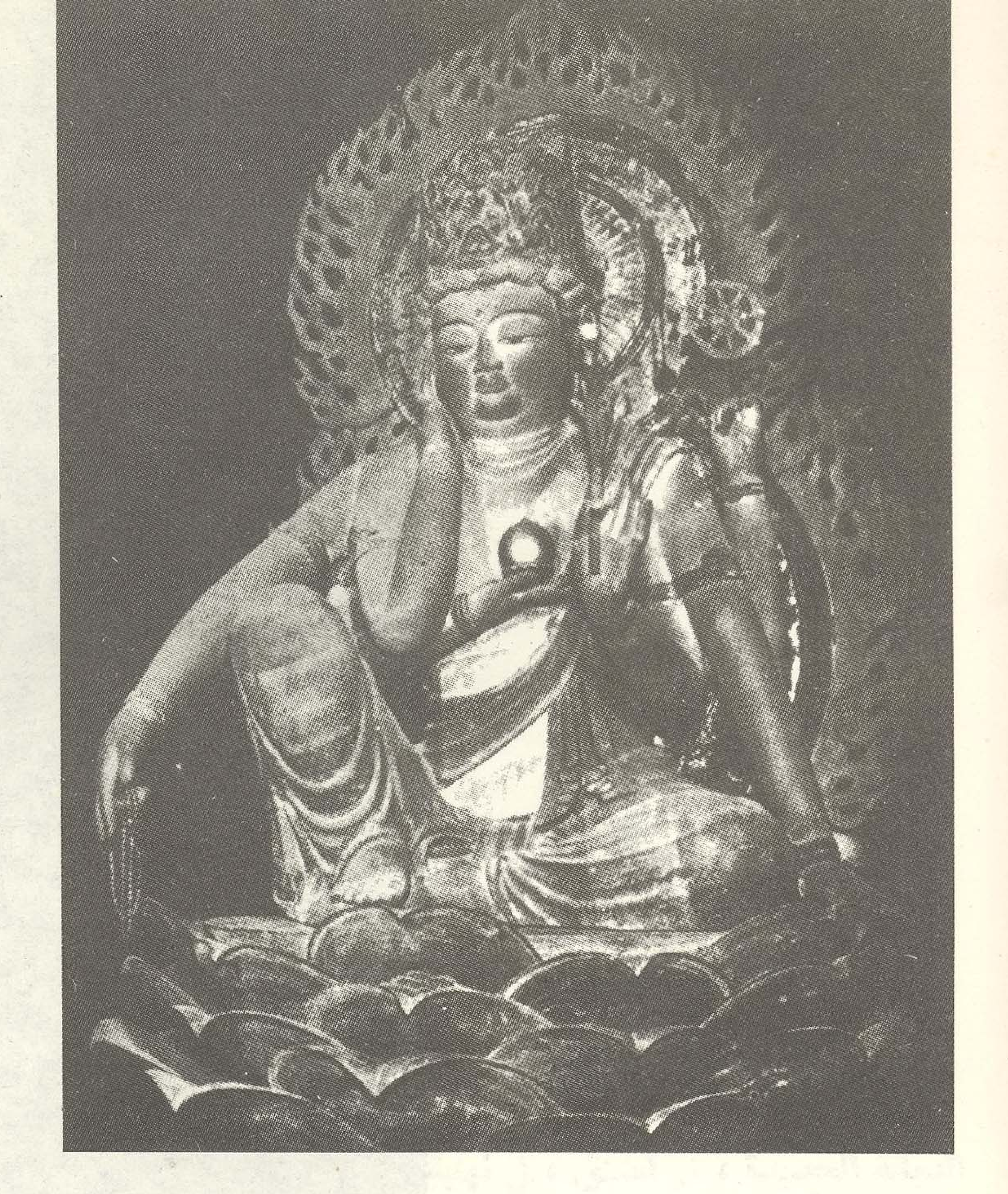
الشمالية واثرت ، بشكل مماثل ، ولكن بشكل اكثر روحانية ، في المقاطعات الشمالية : فها هنا ضمت القبور المبنية بالحجر ، خزفاً رمادي اللون (يا يوي) ، وأسلحة ، ومرايا ، وعملة صينية ، وما يشابه ذلك ، مما كان الأهلون المحليون قد نفذوه بشكل فج كذلك .

وقسمت (كوريا) في القرن الرابع الى ثلاث ممالك : (كو ـ كوري في الشمال) و (بيك ـ تشي في الغرب) و (سيلا في الجنوب الشرقـي) ، تلقحـت المملكتان الأوليان بالثقافة الصينية واعتنقتا ، منذ القرن الرابع ، الديانة البوذية . وبقيت (سيلا) ، على العكس من ذلك ، في معزل لمدة طويلة ، لأنها كانت مقامة في سهل صغير على شاطىء (كينغ ـ تشو) ، وصعبة الاجتياز الى الداخل ، ولقد كشفت قبورها الفخمة عن غنى مادي ، مجوهرات على خيوط معدنية (تيجان وأقراط) وسيوف يعلوها حلق ، ومن وحي صيني ، وخزف لطيف قائم على أرجل مزينة بفتحات مربعة ، وماغاتاما : تزيينات من حجر الجاد ، على شكل أنياب وحوش ، ولقد بقي مصدر هذه الاخيرة وأصلها غير معروفين .

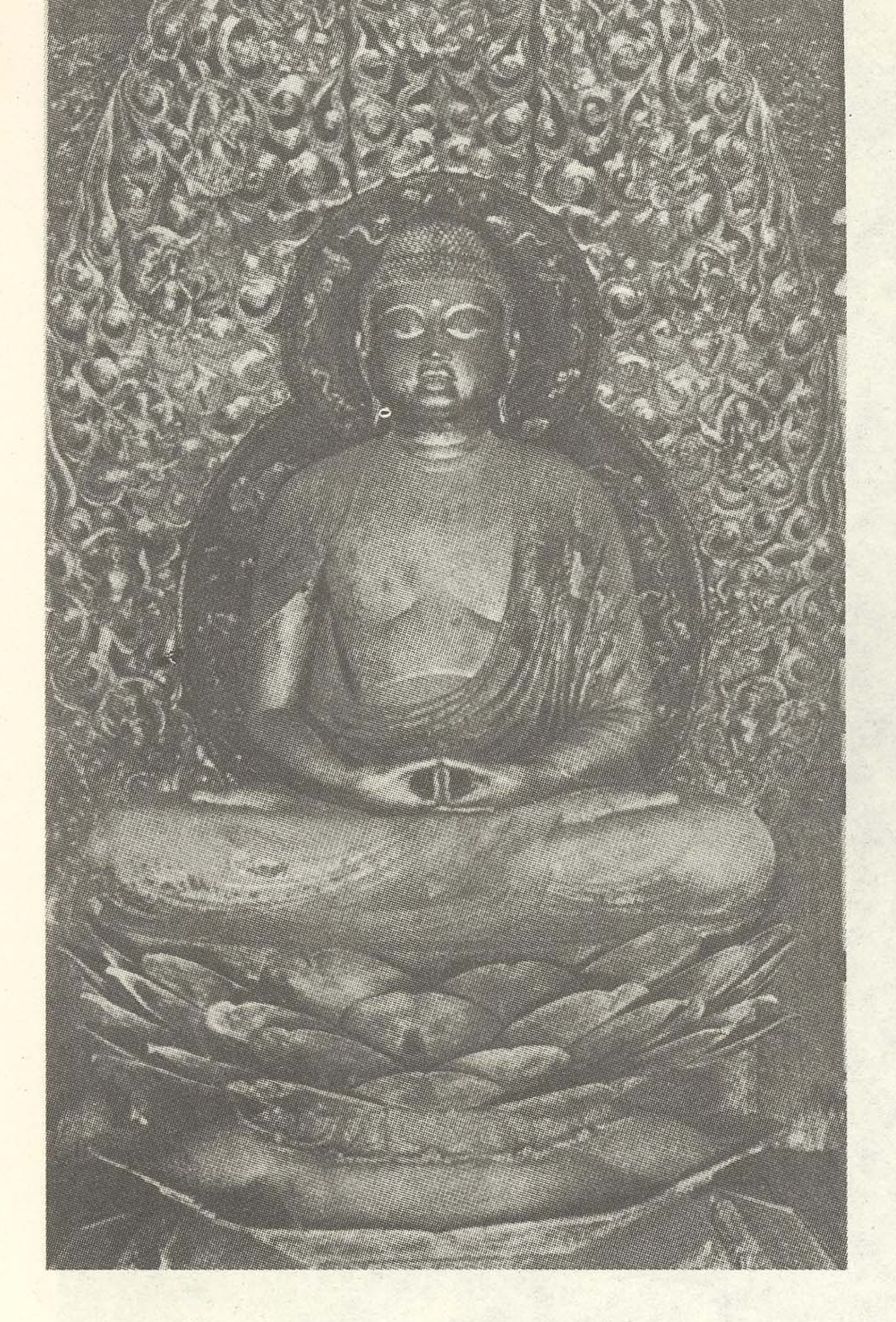
ويلحظ في اليابان تطورات مماثلة مع بعض التأخر من حيث الزمن :

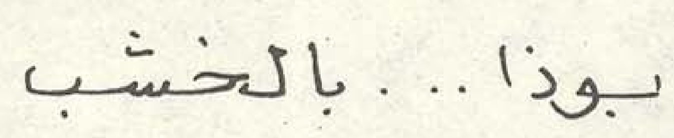


بوذا ...
تحت تأثير
الفن الياباني



بوذا في أحد تجلياته





بوذا .. بالخشب

فالمادة من العصر الحجري الحديث (من نهاية الالف الثاني قبل الميلاد ، القرن الثاني قبل الميلاد أو الأول أو الثاني بعده حسب المناطق) ، المشابهة لما في كوريا ، قد ضمت الى خزف خشب مزين بضفائر ، والى (الجو مونشكي) الذي عزاه علماء الآثار المحليون الى (الأينوس) وهم شعب من عرق أبيض دفعه اليابانيون ببطء نحو الشمال ، وتم بين القرنين الثاني والرابع ، الانتقال والعصر النيوليتيكي واليونيوليتكي، الى عصر البرونز : ففي ففي (شيكونزين) (شمال كيوتو) ، تجاورت عناصر (ليتيكية) وخزف (يايوي) مع خناجر من البرونز تقلد خناجر كورية ، وعملة ومرايا صينية ، وتغيرت هذه الأسلحة ببطء من مواقع تواجه شاطيء البحر الداخلي ، في أسلحة (ياماتو) وهو سهل صغير من (هوندو شمالي جزيرة أوزاكا ، وهي تلتقي في الجنوب الغربي من هوندو مع دوتاكو) ببرونزيات على شكل أجراس مزينة برسوم خطية نجهل مصدرها .

وتضم أخيرا من القرنين الخامس والسادس من (ياماتو) قبور محاطة بدعامات من الحجر المشوي والذي يعلو جذوعه أحيانا جذوع شخصيات أو حيوانات خشنة ، تضم هذه القبور أثاثاً جنائزياً مشابهاً لأثاث (سيلا : مجوهرات ، مافاتاما ، خزف من نوع يوايبي) .

وتؤكد الاكتشافات الاثرية التي قام بها العلماء هنا الحكايات النصف أسطورية للحوليات اليابانية (المسجلة في القرن الثامن) ، وكذلك الحوليات الكورية والصينية : فقبيلة (ياماتو) هي اول أجنة الامبراطورية اليابانية ، ستنتقل من (كيوشو) باتجاه هوندا ، واخضعت ، شيئاً فشيئاً ، بقية قبائل الجزيرة الكبيرة الجنوبية وفرضت عليها آلهتها الوصية ، آلهة الشمس (اماتيراسو) والتي ستلحق بها آلهة بقية القبائل ، وهكذا ولد البانتيون الغامض جدا لـ (شينتو) ، الديانة المحرومة من اية قيمة أخلاقية ، والمستندة الى قاعدة من (ممنوعات وطهارة طقسية) ، وعندما غدت

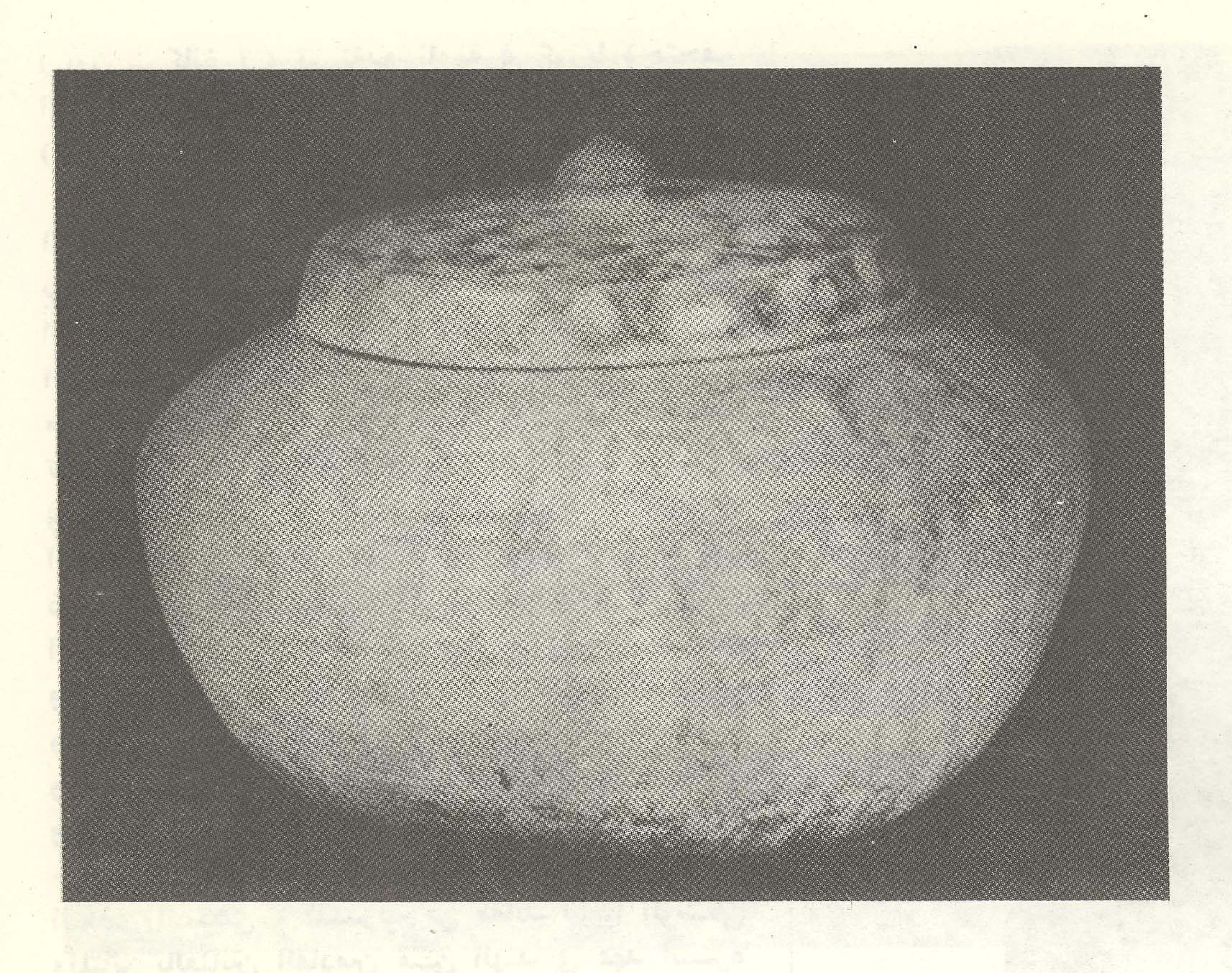


رسم بالحبر الصيني على الورق

(الشينتو) ، فيما بعد . الديانة الوطنية . تجسدت في عبادة ذات خط متسلسل امبراطوري متحدرة من آلهة خلقوا العالم حسب رغبتها ، وكان على عبادة (الشينتو) أولاً أن يحتفل بها في منزل شيخ القبيلة . ولذلك احتفظ أقدم المعابد . معبدا (ايزومو - إيز بمظهر بيت اليابانيين البدائي . ولقد أعيد بناء هذه المعابد عدة مرات خلال العصور (معبد ايزومو أعيد انشاؤه أكثر من عشرين مرة) ، الا أن ترتيبها وهيئتها الأصلية قد احتفظ بهما . واحترمتا دائما . أما معبد (ايزومو) الأقدم . فقد أنشيء حسب مخطط مربع . وحمل دعائمه المزروعة على جوانب البناء ووسطه . سقف قشر يعلوها (الشجي Chigi وهي قطع

من الخشب تتصالب في القمة . أما الارضية بحوالي أربعة أمتار ، والمدخل أعد فوق جبهة حاجز ، وينفتح باب معد (ايز) المقام حسب مخطط مستطيل . على واجهة طويلة ، موحياً بتأثيره بمؤثرات قارية .

وتتأكد ، **في القرن الرابع ، الصلات بين اليابان وشبه الجزيرة المجاورة حسبما ورد في الحوليات الكورية ، فلقد تسربت ديانة (ياماتو) في الصراع الذي قام بين (البيك - تشي) و (السيلا) ، فلقد تبودلت السفارات وانهال الكتاب والادباء ، والعمال المهرة من جميع الأنواع ، على البلاط الياباني ، مدخلين اليه الخط والتقنية الصينية ، فلقد أرسل ملك (بيك - تشي) في عام ٥٥٢ الى حاكم ياماتو تمثالا لبوذا ، معظما له**



خزف بلوبين

الديانة الجديدة ، ثم اعتنق ، في نهاية القرن السادس، الامير (شوتوكو تايشي ٥٧٤ ـ ٦٢٢) ، الذي كان يحكم باسم عمته الامبراطورة سويكو ، اعتنق (البوذية) وحبذ قدوم عدد كبير من الادباء والفنانين الغرباء ، الذين استقدموا معهم صناعة (البرونز) فأقيمت عدة معابد بوذية تنفيذا لاوامره ، واقيم معبد (هور يوجي) قرب (نارا) في عام (٦٠٧) من قبل نجارين كوريين ، فكان نموذج العمارة الصينية الوحيد من القرن السابع الذي صمد الى أيامنا ، وهو ذو قيمة مضاعفة ذلك أنه يشكل ، الى حد ما ، متحف أوائل اعمال الفن الياباني ، ان مخططه تناظري ، فالقسم الكبير منه ذو الابواب الاربعة قد اختفى ، اما قسمه الثاني فمؤلف من رواق مغطى ، يدخل ، عن طريق باب ضخم (شومون) الى الباحة حيث تنتصب أبنية رهبانية أهمها (الكوندو) أي (معبد الذهب) و (الباغود) ، المشادان على مصطبتين مزدوجتين من الحجر ، قواطعها بيضاء ، وأعمدتها من الخشب ، مدهونة باللون الاحمر ، حسب الطراز الصيني ، ان الكوندو بناء مربع (١٨ متر × ١٧ م و ٨ م من الارتفاع) يستند سقفه بوساطة نظام معقد الى أعمدة مشوقة ، وشاقولية توازن برشاقة تقوس السقوف ، أما الباغود المربع ، ذو الارتفاع الذي يبلغ ثلاثة وثلاثين مترا ، فيضم خمسة طوابق وخمسة سقوف متجاوزة، مرفوعة بلطف على زوايا ، الاخيرة منها تحمل (سورين) وهو نوع من سهم معدني مزين بتسع حلقات .

كانت المنحوتات الاولى من عمل الاغراب من كوريين وصينيين ، الذين جلبوا الى اليابان اسلوب (وي Wei) ، الذي كان قد غدا مهجورا زيه في الصين ، فنحن نجد في ثالوث بوذا المحاط بتمثالين صغيرين من البرونز المؤرخ في عام (٦٢٣) والذي هو من صنع (كورا تسو كوري نو اوبيتوتوري حفيد صيني) ، نجد الاوضاع ، والالبسة ، والتعابير الحزينة للتماثيل الاولى من الحجر لطراز (لونغ ـ مين) ، ويتمثل ، بالمقابل ، تأثير البرونزيين الصينيين في منحوتات من الخشب ، وهي أوائل الأمثلة الفاتنة لتقنية أعطى فيها الفنانون اليابانيون اعمالا ممتازة ، فتمثال (بوذهيساتفا كانون) و (كوان ـ ين) . و (ليو ميدونو) تحفة فنية لجميع العصور ، فطولها المشوق المسطح ، المقام على قاعدة مزينة بتويجة اللوتس ، ينتصب فوق هامة على شكل ورقة ، بينما يرسم الوشاح فواصل منضدة ، ويعبر الوجه ، الذي يعلوه تاج من البرونز المخرم ، الوجه ذو العينين بابتسامة خفيفة عن معان عديدة ، أما (الميتريا) التي أيضا (نيوارين ـ كانون) للشوغوجي ، الجالس جلسة التأمل ، بذراع مستندة الى الركبة ومرتفعة لتسند الراس المائل ، فهو نهاية صيغة تستمد مصدرها من

(يون ـ كانغ) ، ثم تغدو ناعمة في كوريا (متحف الاميركي في سيؤول) ، وتجد صورتها الكاملة في (اليابان) .

ونمى مجد امبراطورية (تانغ) في منتصف القرن السابع من بريق الصين ، فقامت سفارات يابانية بزيارة (تشانغ ـ نفان) ، وعادت منها حاملة معها الثقافة (الكونفوشيوسية) وآخر معتقدات البوذية الهندية ، التي دخلت الى الصين مع الحجاج العائدين من رحلات الى الاماكن المقدسة ، وارتفعت مؤسسات تقوى عديدة في اليابان ، وتجلى تأثير نحت (تانغ) في تماثيل من البرونز (لياكوشي ـ جي ـ نهاية القرن السابع) ، ويذكر ياكوشي ، بوذا ـ شافي المرضى ، ذو الاشكال المستديرة ، والالبسة الرهيفة (بفيروتشا اللونفي) ، وتهب رهافة التفاصيل (تزيينات القاعدة والنهاية ، وروعة الاقمشة) ، والنغمة الحادة ، والعصبية للحفر الى هذا الفن تناغما يابانيا حقا ، وتتجلى هذه المزايا نفسها في الخطوط الرشيقة ، وتركيبات الفريسك الواضحة (لكوندو هو ريجي ـ حول ٧١٠) ، حيث يكتشف الرائي صدى التصوير البوذي الصيني ، المتسرب من معابد آسيا الوسطى والمتأثر بالفنانين القادمين من الهند في عهد أسرة (تانغ) .

وانشئت ، في العام (٧١١) أول عاصمة ثابتة في (نارا) حسب مخطط المدن الصينية ، وتزامن هذا الانشاء مع كتابة الحوليات اليابانية الاولى ، ولقيت البوذية آنذاك ، حظوة حين زرع الامبراطور (شومو ـ ٧٢٤ ـ ٧٤٨) وهو من أكبر بناة المعابد في جميع المقاطعات .

وعرف النحت آنذاك ازدهارا عظيما ، وأضيف الى (البرونز) والخشب (الكانشيتو) ، وهو نوع من اللك الجاف ، من تقنية صينية الاصل ، ولقد سمح هذا التعديل لتنضيد اللك المتوضع على أرضية من الخشب ، او على هيكل من قماش القنب ، بتنفيذ تماثيل ضخمة بنفقات قليلة ، وانضاف الى حركة نحاتي (تانغ) وعلمهم بتشريح جسم الانسان ، واقعية معبرة خاصة (باليابانيين) اذ يرتدي (بونتين ، براهما) في (هوكيدو التوداجي) بذة علمانية صينية ونقل الحراس (اللوكابالا) ، في المعبد نفسه بنبرة عصبية ، اشارات النماذج القارية ، وتجلت فردية النماذج في صور رجال الدين المشهورين .

وقل التصوير والتأثير الصيني فيه . (فالكيشيجوتن ـ سري ـ ديفي إلهة السعادة لياكوشي ـ جي) . و (الجمال تحت الاشجار لشوسوئين) ، هما مفاتن من بلاط تانغي . واحتفظ (الشوسوئين) ، الذي بناه الامبراطور (شومو) وأهداه الى (تودايجي) بكنز من

رسم بالحبر الصيني على ورق

الاثاث والآلات الموسيقية المصنوعة من اللك المدهون . والحرائر ، والسيراميك . والمرايا المدهونة باللك والمطعمة بالمعادن الثمينة والصدف ، حيث يتضح أن من الصعوبة بمكان تمييز ما هو آت من فن التانغ ، عما يتجلى من عمل ياباني خاص ، وبنى الامبراطور



مقر هيميجي في اليابان

(كوامو ٧٨٢ – ٨٠٥) بعد أن أزعجه تدخل الرهبان البوذيين في الحياة السياسية ، عاصمة جديدة في (هيان ، كيوتو) حسب مخطط الضامة (لتشانغان) ، والتي تأثر فن الريازة الديني فيها بالفرق الباطنية التي أتت لتتمركز قرب المدينة ، وفتش فرقتا (تاندى وشينغون) المتسربتان من الصين في أوائل القرن التاسع على يدي الراهبين (دنجو وكوبو ديشي) عن المواقع الجبلية ، والجمالات الطبيعية ، ونفرت من كل تناظر أو تماثل ، وأثرت الأيقنة وسمت فرقة (شينغون) بالآلهة على الصعيد الميتافيزيقي ، وخلقت تماثيل برؤوس أو أذرعة متعددة ، ترمز الى الصفات والافتراضات المختلفة للشخصيات الدينية ، والتي يتجلى فيها عدم نفع الدقة التشريحية للعصر السابق وتميزت المنحوتات من الخشب ، والكثيرة جدا ، بعمق الطيات (تقنية هامبا) ، وأعاد التصوير الاشكال والموضوعات الجديدة ، وظهر التأثير الصيني من جديد في صور شخصيات كبار رجال الدين من فرقة (شينغون) التي جلبها في عام ٨٠٦ (كوبوديشي) ، والتي ستكون نماذج للصور اليابانية الشخصية خلال قرون عديدة .

وكانت عشيرة (فوجيارا) ، في نهاية القرن التاسع ، في بلاط (كيوتو) الامبراطوري ، في ذروة قوة حصلت عليها بالتدريج خلال الفترة السابقة ، ولقد استطاع (الفوجياميون) استنادا الى صلات أسروية ، أن يؤكدوا سيطرتهم على الاباطرة الذين أخذوا يحكمون باسمهم ، وأظلم ، في الوقت نفسه ، ظل التانغيين وانقطعت الصلات مع القارة (عام ٨٩٠) ، وأخذت اليابان ، المنطوية على نفسها ، تتمثل المجلوب الذي تلقته من الخارج منذ ثلاثة قرون ، وجسدت (البيودو – اين) ، الدارة القديمة المحولة الى معبد (القرن الحادي عشر) ، الاتجاهات الجديدة ، وألقى (الهودو – أو جناح الفينق) بظله على مستنقع مغطى بأزهار (اللوتس) ، وكان جناحه المركزي محاطا برواقين مشيدين على أعمدة رشيقة . أما قدس الاقداس فمزين بتمثال كبير (لاميدا) سيد « جنة الغرب » ، ذلك الذي غدت عبادته شعبية مع مذهب (الجودو) ويمثل عمل (جوشو) كبير نحاتي العصر ، المنحوت من الخشب ، الاطراف المستديرة ، ورشاقة بعض أعمال التانغيين المتأخرين ، ويبرز (بوذيساتفات) ، وملائكة موسيقيون ، في نحت نافر على الجدران ، وتنتسب المشاهد المحفورة على الابواب ، والمستوحاة من أيقنة (جودو) الى المصور (تاكوما تاميناري) ، بينما تدل البرونزيات المخرمة ، والفلك ، والحرائر ، على رهافة العصر .

وانحدرت قوة الفوجياريون في الانحطاط ببطء بدءا من عام (١٠٩٠) وملأت منازعات العشيرتين الاقطاعيتين المنتسبتين الى البيت الامبراطوري (التايرين) و (الميناموتيين) القرن الثاني عشر بالدماء ، الا أن فترات هذا النزاع الطويل لم يكن لها أي انعكاس أو صدى على الفن الذي بقي مترفا ومتألقا ، فكان ضريح (الفوجيارييين) في شوسنونجي (١١٢٤) ، مزينا بأعمدة مدهونة باللك مزخرفة بالذهب المموه ، والصدف ، وبصفائح البرونز المخرمة والمذهبة.

ويظهر المعبد (الشيينتويكي) لاتسو كوشيما الاتحاد الموفق للريازة المحلية مع الاشكال البوذية ، فأجنحته المتعددة ، الموصولة بأروقة مقامة على أعمدة مدهونة باللون الاحمر مسبوقة (بتوري) ، أي البوابة ذات الساكف المزدوج المميز للفن الياباني ، ولقد شهد هذا العصر ولادة مدرسة (ياموتو) وهو التصوير الوطني الذي تطور ببطء ، بدءا من لفائف التانفيين المصورة ، لتزيين الحكم البوذية ، انه يرفع ، في نظام المنظور (البانورامي) انه ، وهو القصصي بصورة جوهرية يعرض في (ماكيمونانه) مشاهد متنوعة في وسط مناظر طبيعية أو أبنية مرئية ضمن منظور متطاول ، وفي تشكيلات بميل منطلق من أعلى النهاية اليمنى ليمضي نحو أسفل النهاية اليسرى ، ان رشاقة الخطوط ، وذوق اختصار الاشكال المدفوع أحيانا حتى السخرية ، والميل الى الالوان الفاقعة ، كل هذه المزايا اليابانية للغاية تمنح هذه الاعمال طعما خاصا ، سواء اكانت تشكيلات ساخرة منسوبة (لتوبا ـ سوجو) او الى صور (جينجي مونوغاتاري) أشهر روايات العصر .

وانتصر اخيرا ، في نهاية القرن الثاني عشر ، (ميناموتويو ريتومو) على (التايرا) واتخذ لنفسه لقب (الشوغون) ، يعني (القائد الاعلى) ، وفرض على الامبراطور سلطة (الباكوفو) أي (الحكومة العسكرية) ، التي أقيمت في (كاما كورا) ، بعيدا عن دسائس (كيوتو) وكان محيط (ياريتومو) من السادة والجنود الذين اعانوه في حروبه ، خشنا ، قليل الميل الى ظرف العاصمة ، تحمل ، لذلك تأثير مذهب (الزين) و (المتحدر من التشان الصيني) الذي ادخل الى اليابان عادة التأمل ، والاستبطان ، والنظام الداخلي ، وكان على هؤلاء المحاربين الصارمين أن يتحملوا مرتين (في عامي ١٢٧٤ و ١٢٨١) هجوم المغول الذين صدوهم في كل مرة عن شواطيء (كيوشو) ، وكانت هزيمتهم في المرة الثانية بفضل اعصار (التيفون) الذي دمر سفن الغزاة .

ولقد شيد معبد (زين شاريدين) في (انكاكوجي من توماكورا) حسب أسلوب جديد (كارايو) استورد

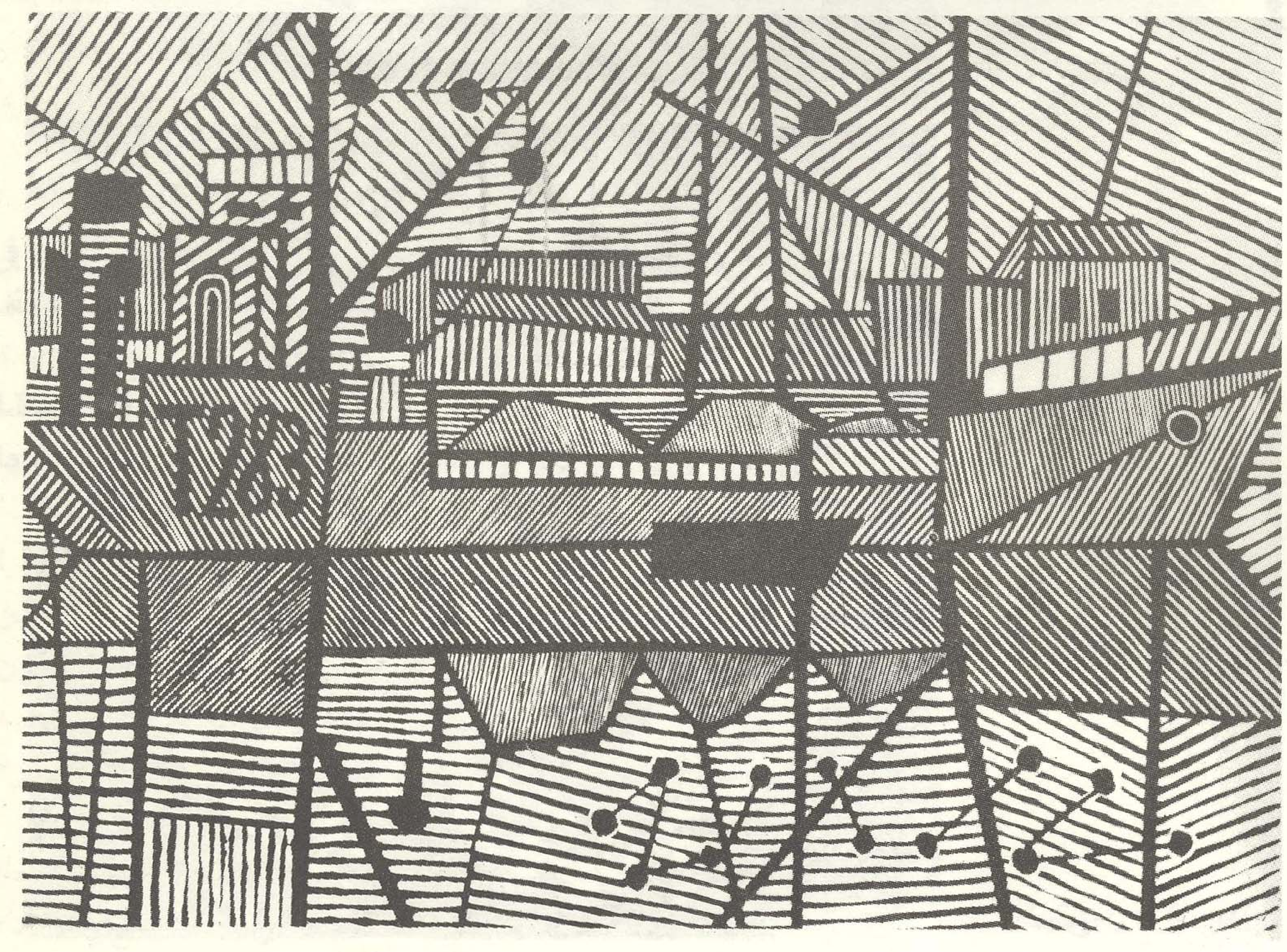


جميل ... منظر

حديثا من (الصين) وكان ، في مخططه المربع ، وأعمدته من الخشب المكسو بقشرته ، خشنا ، وخلوا من اية زينة ، وهكذا فان الاشكال المعمارية التي اخترعت من قبل ، في الصين ثم اختفت في بلد منشئها ، قد احتفظ بها ثم لتصل الينا في اليابان .

واوحي نحت نارا (القرن الثامن) الى سلسلة طويلة من الفنانين ، وهكذا عاد كل من (كوكي) وولديه (اونكي) و (جوكاكو) ، في الحركة الفنية الى الاسلوب التعبيري لهذا العصر الكلاسيكي ، وكان بطارقة مذهب



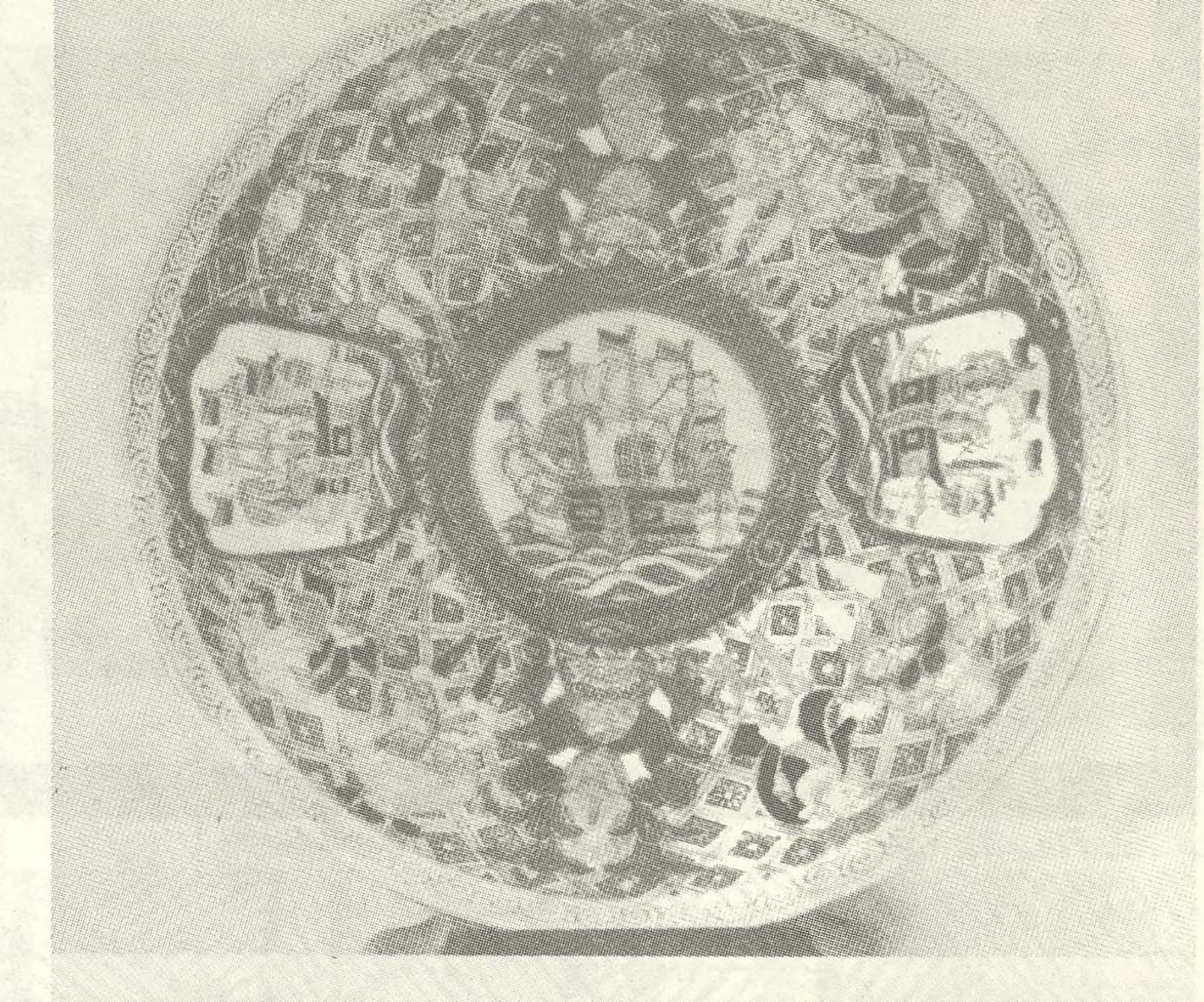


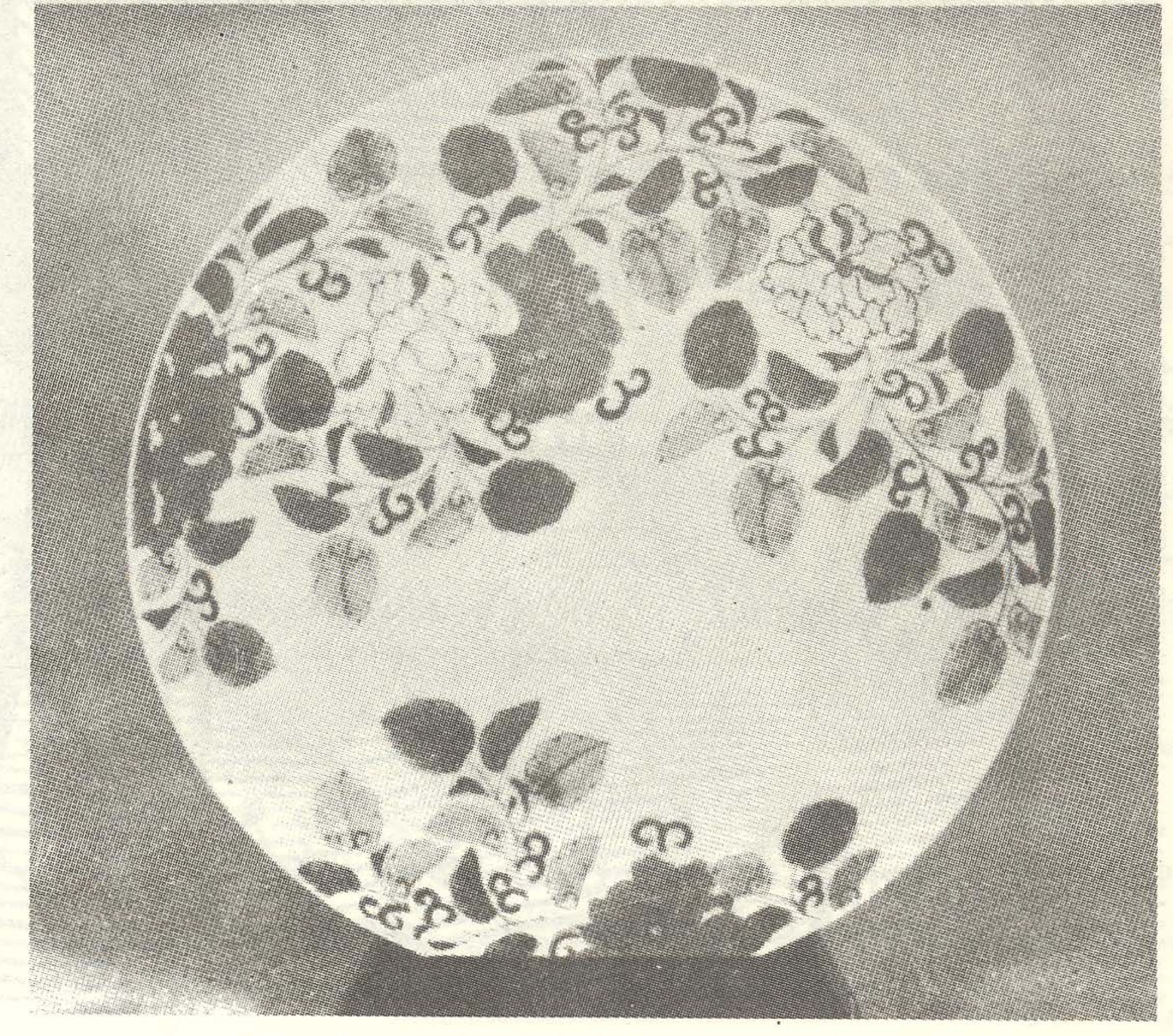
فن ياباني حديث

(الهوسو) من عمل اونكي ، موضوعات لصور شخصية رائعة .

وانتصر اسلوب (ياما تو - اى) في التصوير الدنيوي مع الفنانين (نوبو ران ويوشيميتسو وميتسوهيد) ، ففي اللفائف التي تصور حوادث (هيجي مونوغاتاري) وهي حكاية حروب (التايرا) و (الميناموتو) التي تعزى الى سومييوستي كيون (من القرن الثالث عشر) ، تفاجئنا التشكيلات المتحركة ، وتوازن الفراغات والحشوات بالمهارة الفنية المبذولة فيها .

وفي عام (١٣٦٨) وبعد محاولة فاشلة لاستعادة السلطة قام بها الامبراطور (غو دايغو) استقر الشوغون الجديد (أشيكاغاتاكوجي) في (كيوتو) وعشق (الشوغونات الاشيكاغا) ، الذين خلفوه حتى عام (١٥٧٣) الترف ، وشجعوا الفنون ، ولقد عكس المنتجع (كينكاكوجي) الذهبي الذي بني للشوغون يوشيميتسي في عام (١٣٩٧) ذوق ذلك العصر المرهف حيث يرى الآن تزاوج الاشكال الرياضية بالمشهد





خزف ياباني

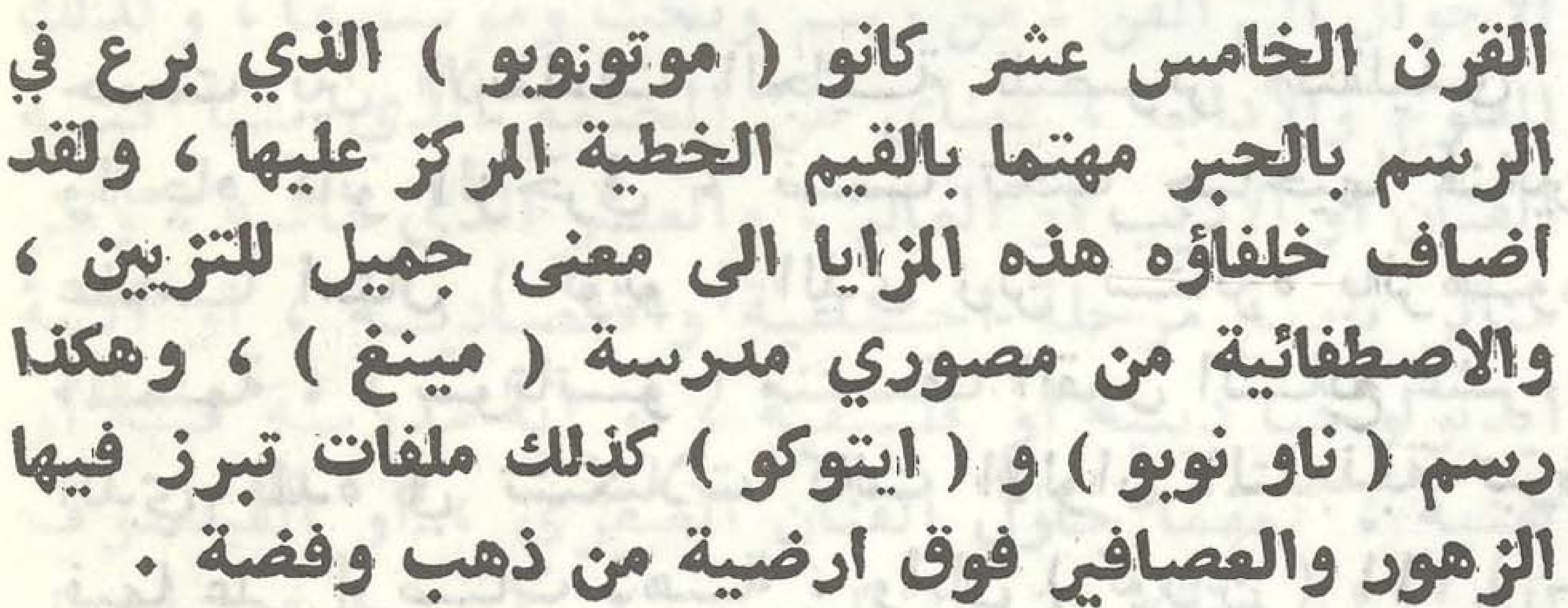
الطبيعي ، في شكل رائع ، ثم احتفى الشوغونات ، وهم مريدو (الزين) الذي ينحني أمام تأمل الطبيعة ، (بالشونويو) ، و (حفل تناول الشاي) وهو اجتماع مسارين ، في مجتمع يختفي داخل بستان لمناقشة مزايا صورة ما ، أو مسائل جمالية أخرى) ، وشجع (الشانويو) أيضا على تطور فن الخزف ، وجود الصلصال الرملي اللامع الثمين من عصر (سونغ) والتي هي من صنع الكوريين أو اليابانيين الذين علمهم الصينيون ، وكان على (الزين) الذي شكل آنذاك الفكر الياباني ، أن يولد (النو) وهي درامات غنائية صنع النحاتون من أجلها أقنعة معبرة .

وتابعت مدرسة (توسا) في البلاط الامبراطوري تقاليد (ياماتو ـ اي) ، الا أن مصوري هذا العصر كانوا متأثرين بصورة خاصة ، بأحاديات اللون من عهد (سونغ) ولم يكن (الزين) غريبا عن هذا الشغف بالمنظر الطبيعي .

وكان هذا الفن قد دخل اليابان على يدي (جوزتيسو) ، الا ان فنان هذا النوع الكبير كان (سيشو) ـ المولود سنة (١٤٢٠) ، تلميذ صيني عرف كيف يستوحي ، بصورة شخصية ، لرسامين من عهد سونغ هما (مايوان) و (مو ـ كي) كما كان ماهرا جدا في رسم الخط فقد أفرغ جهده وفنه في



حفر للفنان هيروشيج



وجه الفنان هاكوزاي

التصوير المائي ، وهناك ايضا (نوامي) وذريته (جيامي وسومي) وكذلك (سيسون) ، تلميذ لشيشو ، وكانوا جميعا شعراء في فن الرسم بالحبر .

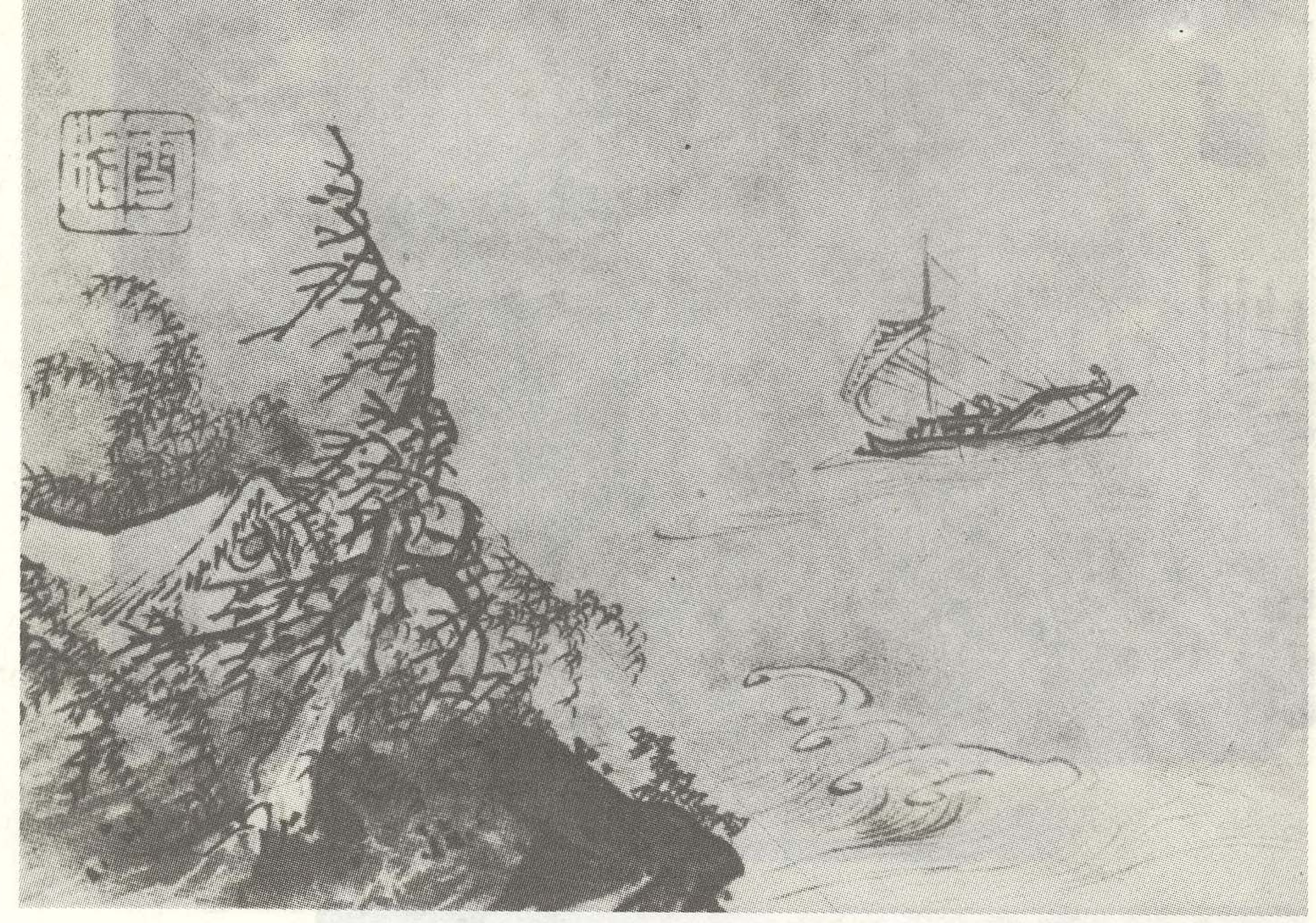
وجاءت الحرب الاهلية ، في عام (١٥٧٣) رهيبة في كيوتو وفي المقاطعات ، واستطاع (اورا نوبوناغا) ان يعيد النظام ويستولي على السلطة ، الا انه قتل في عام (١٥٨٢) وخلفه مساعده (هيدييوشي) الذي اخفق في محاولتين عامي (١٥٩٢) و (١٥٩٣) في غزو (كوريا) واحتلالها ، وعقد الحكام المطلقون مع الجزويت المستقرين في (كيوشو) صلات بدءا من عام (١٥٤٩) ولم يكن البرتغاليون غرباء عن بناء حصون (ناغويا واوزاكا) ، وهي ابنية مزينة باعمال اساتذة مدرسة (كانو) التي كانت مدرسة التصوير التي انشأها في القرن الخامس عشر كانو (موتونوبو) الذي برع في الرسم بالحبر مهتما بالقيم الخطية المركز عليها ، ولقد اضاف خلفاؤه هذه المزايا الى معنى جميل للتزيين ، والاصطفائية من مصوري مدرسة (مينغ) ، وهكذا رسم (ناو نوبو) و (ايتوكو) كذلك ملفات تبرز فيها الزهور والعصافير فوق ارضية من ذهب وفضة .

وأعطى الغربيون دفعا لفن التعدين بالحديد : القبعات والسيوف الحديدية ، التي زينت بالمعادن الثمينة أو البرونز ، منزلة و مرصعة ، وأقام خزافون كوريون ، جلبهم القائد (هيديوشي) في اليابان ، وجذبت محترفاتهم الناس فأوصلوا على طلبات كثيرة (لشا ـ نو ـ يو) .

وأصلح (توكوغاوا) في عام ١٦١٠ نظام (الشوغونا) لصالحه ، ذلك النظام الذي استمر معه ومع أحفاده ما يقرب من قرنين ، ولقد استقر في (ايدو) أي (طوكيو) ، وفرض السلم بيد من حديد على اقطاع مضطرب ، ولقد طرد البرتغاليين والاسبان ، لقلقه منهم ، وعزل اليابان عن العالم ، فلم يقبل من التجار الاجانب الا الهولانديين والكوريين ، سامحا لهم ، من ثم ، أن ينزلوا في ميناء (ناغازاكي) فقط .

وكان فن (التوكو غاوا) فنا مجلوبا . لذلك أتى ضريح (النيكو) المقام في عام (١٦٢٤) تخليدا لذكرى (أياسو) مثقلا بالزينات والزخارف والتذهب ، الا ان مدرسة (كانو) كانت لا تزال تتلألأ مع (تان ـ يو) (١٦٠٤ ـ ١٦٧٤) ، بيد أن من خلفوه قد غرقوا في (الأكاديمية) وضمت مدرسة اصطفائية جديدة ،





رسم بالقلم والحبر الصيني .. سيزون

جمعت بين الايقاعات الجلية للتصوير التقليدي ، واتجاه كانو الزخرفي ، ضمت تحت جناحيها فنانين عظاما أمثال (كوتو) الذي زين ستائره بالزهور المنمنمة ، (سوتاتسو) منتصف القرن السابع عشر ، الذي قلده في تشكيلات كانت الالوان المتذبذبة تبرز فيها على أرضيات ذهبية ، وأبان (كورين) ١٦٦١ – ١٧١٦ عن أسلوب حر وسريع في أنواع مختلفة ، وأدخل مواد مختلفة (الرصاص ، والصدف والذهب) في علبه المصنوعة من مادة (اللك) وكان أخوه (كينزان) ١٦٦٣ – ١٧٤٣ مصورا وخزافا . وترك المصورون الادباء أثرهم في ناغازكي خاصة ، ونشير من بين مصوري الحيوانات الى (ماروياما) و (أوكيو) ١٧٣٣ – ١٧٩٥ ، والى (سيسون) ١٧٤١ – ١٨٢١ ، الذي كان شهيرا برسمه القرود .

الا أن الظاهرة الاكثر أصالة في ذلك العصر انما كانت (الاوكيني يو – أي) وتعني الملائم للطراز ، تنتسب هذه المدرسة الى (ايواساماتابي) (١٥٧٨ – ١٦٥٠) ، الذي نشر مشاهد هذا النوع وجعلها شهيرة ، الا ان مبدعها الحقيقي هو (مورونوبو) الذي مات في عام ١٦٩٤ ، لأنه طوعها لعملية الرشم أو الدمغ ، وسرعان ما غدت هذه العملية البديلة الرخيصة شعبية لدى تجار ايدو الاثرياء ، واستوحى (التوريون) مشاهد من المسرح ، وعرفوا كيف يزينون لوحاتهم المطبوعة باضافات من اللك اللامع ، أو بلون برتقالي ، بينما اختص منافسوهم (الكواجتستسودويون) في رسم اللوحات الشخصية للعاهرات بثيابهن الباذجة ، وسمح اختراع المتعددة الالوان ، الطباعة اليابانيه ، منتصف القرن الثامن عشر (والشاراكو) مصور لوحات الممثلين الشخصية ، و (لكيوناغا) ، عاشق النساء الجميلات ، و (أوتامارو) صديق العاهرات ، سمح لهم بان يدخلوا نزواتهم في فن (الحفر) أما في القرن التاسع عشر فقد جدد كل من (هوكوزاي) الشيخ المجنون بالرسم و (هيروشيج) هذا النوع من التصوير ، بادخال المنظر الطبيعي اليه .

واذدهرت الفنون الصغرى اذدهارا عظيما ، اذ زينت (الأينيرو) وهي علب بأقراص من اللك المذهب ، مزينة بأزرار أو (نيتسوك) من العاج أو الزجاج المنحوت ، والخزفيات الرائعة ، والقيشاني الذي استورد من الصين في القرن السادس عشر ، تزين ذلك كله بزخارف متصنعة قليلا ، والترف الذي يتجلى فيها عن ذوق مشكوك فيه .

وهز سقوط (التوكوغاويون) واستعادة السلطة الامبراطورية (في عام ١٨٦٨) ، وافتتان المنذهل بالطرز الغربية التي تلت ذلك ، هزت هذه الامور الفن التقليدي بقوة إذ أن التأثيرات الأوربية فقد اوقعته في عدم توازن عميق ، وهكذا قام الاسمنت المسلح مكان السقف اللطيف من الخشب. وكررت الفنون الصغرى محتفظة باتقانها التقني الموضوعات القديمة دون كلل أو قلدت أشكالا غريبة . وبقي التصوير وحده يابانيا على الدوام ، وحتى لدى الفنانين الذين اعتمدوا فيه اساليبنا الفنية .

المصور الاسباني موريللو

ترجمة واعداد : بشير فنصة

الفنان الاشبيلي الانسان الذي لا يؤمن بالشيطان !

أشرت في مقال سابق عن اعلام الفن الى ان معظم أهل الفن في العصر الوسيط ، وحتى اواخر عصر النهضة ، أي قبل ثلاثة قرون تقريبا ، كانوا يخضعون خضوعا مطلقا لتعاليم الكنيسة الرومانية الكاثوليكية واغراضها ، ولكن بعضهم ، بما أوتي من موهبة فذة وبعد نظر ، كان يخرج من نطاق الترسيم الديني الضيق ، وينطلق وراء تصوير نماذج شتى من واقع بيئته ومجتمعه ، وحالات عصره وزمانه ، الى جانب ما كان يصور من روائع الإعمال عن العذراء وابن الرب ، والقديسين والقديسات ، والاباطرة والملوك والامراء والنبلاء .

وعلى هذا نرى انه لا يمكن أن ننظر بحال من الاحوال الى الفن ، من رسم ونحت وموسيقا ، وكذلك العلوم والآداب ، بمنأى عن المجتمع الذي نشأ فيه الفنان أو الاديب أو العالم ، والعصر الذي عاشه ، وغير متأثر بأية مرحلة اجتماعية واقتصادية ، أو أية أيديولوجيا دينية أو فلسفية ، أو اية مدرسة فنية أو تقنية ، فمهما حاول الفنان العبقري ، أو الفيلسوف الفذ ، أن ينطلق بخياله الخصب فيما سموه ، بما وراء الطبيعة ، وان يجري وراء الغيبيات الميتافيزيقية ، فلا يستطيع بحال من الاحوال الانعتاق من واقعه ، وروح عصره ، وفلسفته وصوره ، حتى أن الرسام المبدع اذا اراد ان يصور الملائك الاطهار في السموات السبع الطباق ، صورهم على اشكال اطفال ابرياء يرفرفون بأجنحة كأجنحة الطير ، ومهما حاول ان يسبغ هالة من الصوفية الدينية على الرسل والقديسين والعذارى فلا يستطيع أن يصورهم بصور تختلف عن صور البشرية ، بجمالها وقبحها ، بخيرها وشرها ، بافراحها واتراحها، بيمنها ومسراتها ، ببؤسها ومشقاتها .

وهذا ما ينطبق على صاحبنا (موريللو) الفنان الذي سنأتي على ذكر نبذة من فنه واعماله الخالدة ، وسيرته الذاتية ، على قدر المستطاع ، وعلى قدر ما توفر لنا من أقوال النقاد والكتاب من معاصريه ومن تبعهم على مر العصور .

جاء في اللاروس الفرنسي أن (موريللو) واسمه الكامل (موريللو استبان بارتلمي) رسام (اسباني) من الاندلس ، ولد في (اشبيلية) عام (١٦١٧) وتوفي عام (١٦٨٢) وقد جمع من فنه مابين المجازية الصوفية والواقعية .

ويقول (كلود استيبان) الناقد الفرنسي المعروف في مقدمة مطبوعة من سلسلة اعلام الفن من اصدار (دارفلا ماريون) الباريسية للنشر :

ـ [كان موريللو يعتقد أن الصور النابعة من الايمان يمكن أن تشهد بين صدى النفس ، وبؤس العالم على وجود اله حي ، غفور رحيم ، ولذلك صور في لوحاته بشكل رائع مافي اعتقاده أنه مساومة بين الارض والسماء ، بين القيم الدينوية والقيم السامية ، بين المدنسات والمقدسات] .

وعاش (موريللو) في عصر اشتد فيه الصراع بين الكنيسة الرومانية وحركة الاصلاح الديني ، وكان من مصلحة الكثلكة ان تستقطب حولها اهل الفن وغيرهم لتثبيت دعائمها ، وتأييد كفاحها ضد حركة الاصلاح ، وقد اكد ذلك اميل مال) في تحقيقه حول (الفن الديني بعد مجمع الكرادلة الثلاثين) .

ان نظرتنا العلمانية اليوم الى الفن تختلف بالطبع عن النظرة التي كانت سائدة في عصر (موريللو) ، فاذا نظرنا بامعان الى لوحاته : (الطفل المتسول) وما يحيط به من مسلات وجرار و (الاولاد اكلة البطيخ) . والى حياة يعقوب ، و (المرأة المطلة من الشباك) و (الاولاد الذين يلعبون بالنرد) و (الزنجي الفقير) و (الاطفال يأكلون الحلوى) و (بائعة الفواكه) ثم (الراعي الصغير) لادركنا ما كان يجيش في داخل هذا الرسام التقي الورع من عواطف الرحمة والحنان ، ولادركنا كذلك كيف انه صور جماعات من ابناء بلدته تصويرا دقيقا رائعا لواقعهم المؤلم الى جانب اعماله الاخرى الشبقة الارستقراطية الانيقة المحصورة في نطاق من صور القديسين والقديسات والعذراء والملائكة الاطهار والاحبار والنبلاء .

وحدث ذلك في وقت اجتماع فيه الطاعون (اشبيلية) ومدن الاندلس الاخرى ، وفي وقت حلت به فاجعة أليمة بفقد زوجته المحبوبة الغالية الجميلة .

وهكذا نجد أن (موريللو) قد جمع بين قدسية (الاشياء) واحداث الزمان من فقر ومرض ، وآلام ، في صور متناقضة ، ولكنها ذات الوان خلابة تميزت بفن مرموق في مزج الالوان ، وانعكاس الانوار بشكل لا مثيل له .

التقوى والورع من جهة ، والرحمة والرضوان من جهة اخرى ، رضوان لا يختلفان من قلب (موريللو) الكبير .

وكان يبحث عن الإله من طناجر الفقراء ، ولذلك لم يبالغ أحد معاصريه لما اطلق عليه لقب (دون جوان الفقراء والمساكين) حتى ان صور البؤس قد انعكست على وجوه القديسين ، وسواهم من رجال الله من عدة لوحات من صنعه .

وكان تائها بين ماهو (مرئي) وماهو غير مرئي ، بين الواقع الاليم والشر المستطير ، وبين ماوراء الطبيعة من اوهام وتخيلات واقداس ، بين ما على الارض من شرور واوباء وبين ملكوت السماء الذي يكتنفه الغموض والخواء .

ولم تكن لوحاته على ذلك القدر من السذاجة كما خيل الينا من قبل ، بل يترتب علينا أن نعيد النظر فيها ، واذا فعلنا تبين لنا ما فيها من تجليات ، ودروس وصفاء .

ولقد نسب اليه بعض النقاد (روح التقليد) البحت لكبار الفنانين الذين سبقوه في هذا المجال ، فوضعه بعضهم بأنه رسام (أندلسي) مغربي الاسلوب الفاتر ، حاول تقليد اعمال فناني عصر النهضة فجاءت رسومه خالية من الحركة والحياة .

ان الواقع غير ما نصوره ، واني لاشك بأن (موريللو) كان يعاني من ازدواج الشخصية في فنه ، فقد جمع بين صور الفرنسسكان التقليدية المحافظة الجافة على النسق الاشبيلي المعروف ، وبين صور أخرى فيها حركة وحياة ورمز ، مثال ذلك صورة (الطفل المتسول) الموجودة حاليا في متحف (اللوفر) تلك الصورة التي تتميز بانارتها والوانها وبما ترمز اليه من اشياء وأشياء في الاكمام والجرار والسلال ، الامر الذي يدلك على انك امام فنان أصيل متحرر من القيود الى حد ما .

ولم يكن (موريللو) يؤمن بوجود (الشيطان) في الوقت الذي نادى فيه (مانارا) : [ان أميرنا هو الشيطان نفسه] .

جانب كبير من الاتقان

يقول ج. فون ساندرارت عام ١٦٨٣ ، وهو احد معاصري موريللو من الاكادميين :

ـ [ولد بارتولومي (موريللو) في « هيسبالي » ، ـ المسماة اليوم اشبيلية ـ من عائلة نبيلة ، وعكف على الفن منذ نشأته الاولى ، وقد ساعده والده وشجعه على ممارسة مهنة الرسم ، وقدم اليه كل عون لازم ، واوفده الى ايطاليا لدراسة التصوير بما يروى غليله ويرضي الهامه ، وبعد سنوات من اقامته في ايطاليا ، عاد الى اسبانيا فعهد اليه الملك وكبار رجال البلاط بأعمال كثيرة ، وقد سبق أن افاد بلاط روما من موهبته فرسم هناك لوحات لجماعة الكرادلة ، جاءت على جانب كبير من الاتقان ، وفي اسبانيا شرع برسم لوحات دينية في الكنائس وأماكن العبادة] .

سحر الالوان

وفي عام (١٧٢٤) كتب (آ. بالومينو) حول فن



الفلاح الاسباني

(موريللو) يقول :

ـ [بعد ان انتهى (موريلو) من اعماله في تزيين رواق دير القيس فرنسيسكو ، وكان بذلك موضع اعجاب الجمهور ، شرع في اعمال جديدة خفف فيها من حدة الالوان ، ومزج بيها وبين الظلال مزجا لطيفا لم يسبقه اليه أحد من الفنانين الاسبان ، وبذلك أصبح يضاهي (نيسيان) و (فان ديك) بسحر الالوان ،وترك لنا بعد ئذ أثارا رائعة في كنائس (اشبيلية) وأروقة اديرتها ومستشفياتها وقصورها .

كان يوجه تلامذته للطبيعة

وفي عام ١٨٠٠ كتب الاستاذ ج. آ. سيان برمودز في معجم ((الفنان الاسبان)) :

ـ [لقد عكست لنا رسوم موريللو صفاء نفسه وما كان يتمتع به من رقه وحسن لطيف .

وكان يوجه تلاميذه بكل ايناس ودعة نحو الطبيعة، ويقودهم نحو الطريق الطبيعي السليم ، وقد اسس في اشبيلية (معهد الرسوم) ، ويعتبر مؤسس الاسلوب الاشبيلي الذي يعد في طليعة المدارس الطبيعية ، وهذا الاسلوب المتميز بعذوبته ورقته ، وقدرته على التوفيق الشامل بين الاشكال والالوان ، بطريقة الذبذبة في الخطوط بشكل سيال متقن ، وبسماء قاتمة غير شفافة تسبغ على المشهد جوا خاصا ، وبالمواقف المبسطة ذات المؤشرات الطفيفة ، وبالوجود الحلوة ذات القسمات النبيلة ، وبقوة الاضاءة الموجهة ، نحو العناصر الاساسية ، وبخاصة في تلوين الاجسام والابدان] .

رسام الاطفال

وفي عام ١٨٤٨ كتب المؤرخ و. سترلينغ مكسويل في (معجم الفنانين الاسبان) :

ـ [كان موريللو شغوفا برسم الاطفال شغف (نيسيان) و (روبنز) حتى سمي برسام الاطفال في اسبانيا .

ويبدو جليا انه درس اعمال نيسيان وروبنز دراسة دافية دقيقة وتأثر بهما الى حد كبير ، الا انه اسبغ على اطفاله السمات الاندلسية الخاصة التي تميزت بالفقر الضاحك والعيون السود البراقة ، والطفولة الشاحبة الحزينة .

اما رسومه الدينية فلم تخرج عن نطاق الواقع الاسباني ، والوجود المألوفة في الحياة العادية .

لقد احتل (موريللو) مكانة رفيعة في قلوب أهل الاندلس تضاهي المكانة التي احتلها من قبله (سرفنتس)؟

انه الفنان الذي تفخر به (اشبيلية) بحق كما تفخر (انغرسن) بروبنز ... فنانها الاول .] .

خيال خصب

وفي عام ٨١٦١ ابدى . ش. بلان في كتابه (تاريخ الرسامين) اعجابه الشديد بموريللو ووصفه بقوله :

[تميزت اعمال موريللو الخارقة بالخيال الخصب والعذوبة بما يفوق غيره من الفنانين .

ان ريشة (موريللو) كانت تقطر بالرقة والحنان كلما لامست لوحة من لوحاته .

ولهذا كانت تحفه تدخل البهجة والمسرة الى النفوس .

مع (موريللو) نطوف العالم ، ونرى الخلق على غير ما ألفناه ، الخلق لا كما ابدعه الله ، بل كما تفتق عنه خيال الانسان الجامح العزيز .

لقد صور لنا مخلوقات خيالية ، ذات تعابير عذبة ، كأنها تغرد بأعذب الالحان .

انه اليمن او الطوباوية التي يتوق اليها المؤمنون في عالم افضل .

انظر الى لوحة (العذراء) ، الى اسراب الاطفال الابرياء التي جعل منها (موريللو) ملائكة ترفرف بأجنحة خطاف وتطوف من حولها وتكر وتفر ، وتتراقص كتراقص النحل حول الشهد .

انظر كيف خلقت عبقرية (موريللو) من الاطفال فتنة للعالمين ، واطيافا ارق من الغمام ، وأخف من الرذاذ تحت السحاب .

انظر الى الاطفال ذوي الاجنحة المختلجة ، والابتسامات المشرقة يداعبها النسيم كما يداعب الازاهير تحت اشعة الشمس اللطيفة .

عندئذ يتضح لك ما كاتب تشيل به ريشة (موريللو) من رقة ولطف وحنان وما اضفناه على وجوه الاطفال، الملائك الاطهار أشباه الكروبان ـ Cherubin والطفل الفتان من سمات البراءة والفتنة والسحر وخفة الظل].

روفائيل وموريللو

وفي عام ١٨٨٢ كتب الناقد . ب . دي (مادرازو) في مقارنة بين (موريللو ورفائيل) يقول :

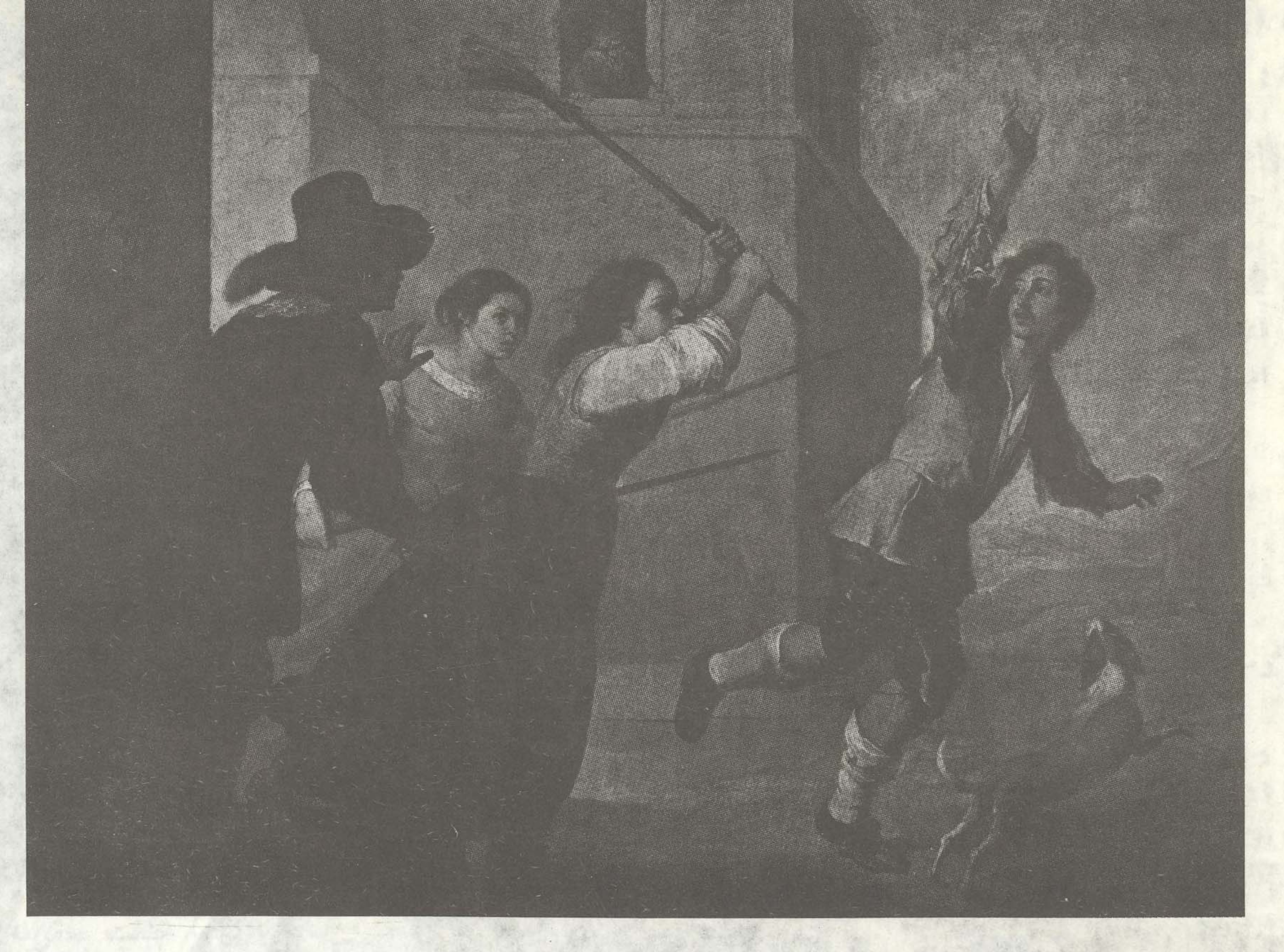
ـ [كان (موريللو) و (رفائيل) كتوأمين في فن التصوير الاصيل النقي الامين ولا سيما عندما نقارن بتبصر وامعان نظر بين لوحات الفنانين ، بين مفاهيم (موريللو) وصور العذارى عند روفائيل ، وعندئذ نرى بوضوح كيف يلتقيان تماماً على صعيد واحد ، وعند مدرسة واحدة ومفهوم واحد ، اذ كان روفائيل يعتبر مصورا (الانجيل) وكان (موريللو) يعتبر مصور الاساطير المقدسة] .

مصور الريف والحيوان

وفي عام (١٩٢١) تناول اندريه ميشيل في كتابه



الطفل الصغير



(الفن الاسباني في القرن الثامن عشر) موريللو وفنه وقـال :

ـ [اعتدنا ـ ولا سيما في فرنسا ـ الا نرى في موريللو الا رساما كنائسيا مختصا بتصوير العذراء وما يحيط بها من تهاويل سماوية ، ولعل السبب في ذلك يعود الى ما هو معروض في متحف (اللوفر) من لوحات له من هذا الطراز كلوحة (الطاهرة) وسواهما ، وانه لم يكن يخرج عن نطاق الصور التقليدية للعذراء او القديسات ، ولكن الواقع يثبت ان هذا الرأي يجانب الصواب ، وغير سديد ، اذ خلف لنا (موريللو) في (اشبيلية) و (مدريد) و (درسدن) و (ميونخ) لوحات أخرى تدل على موهبته الفذة في الترسيم ، وتشير الى طول باعه في فن التصوير ، مثل صورة (حلم البطريق) التي تعتبر من اروع الصور التاريخية المعبرة] .

لقد برزت موهبته بحق في تصوير الريف والحيوان .

اما المعاصرون من النقاد بين اعوام (١٩٤١) و (١٩٧٥) فقد اختلفوا في تقييم اعمال (موريللو) فمنهم من زعم أنه فنان ديني عادي ، حاول أن يغدو لامعا فظل قاتما ، وحاول أن يضفي جمالا على ما هو اجمل فلم يفلح ، وزعم انه يعبر عن مشاعر صوفية فلم يصور لنا الا انعكاسا لاحاسيس مبتذلة وشاء ان يضفي على صورة العذراء هالة من الروعة وضربا من اللحن ، فلم يستطع الى ذلك سبيلا ـ وما كان ليستطيع بحال من الاحوال ـ فتحول من الروعة واللحن المنشود الى نوع من التالق والغنج .

ومنهم وهو آخرهم واسه (ج . براون) كتب عام ١٩٧٥ حول موريللو وفنه يقول :

ـ [أقول من غير أن اتأثر بأي حكم مسبق من الاحكام عند التجانس ان اعمال (موريللو) تذهلك على النفس الانسانية ، بما فيها تلك الاعمال ذات الصبغة الدينية البحتة . ان تشكيلة على الغالب غير معقد أو مرتبك أو شائك ، بل انه على العكس يعبر في بعض الوجوه عن مشاعر واضحة جلية ، ولا غرابة في ذلك فالهدف الروحي المنشود من لوحاته يدل أصدق دلالة على السبب في (استحلاب) هذا الفن اذ حاول (موريللو) من خلال متابعته للفن الديني في اواخر القرن السابع عشر ، حاول اختصار الابعاد بين الانام وبين عالم الغيب ، ولذلك عمد ـ من اجل تحقيق هذا الغرض في التوحيد ـ الى تمثيل عالم الغيب الالهي بشخوص انسانية ذات سمات روحية خارقة ، وفي وقت متأخر اقام هذه الالهة البشرية الجميلة العطوف على خلفية ناعمة من الغمام الطلى . والأنوار الباهتة ، وهكذا تجلى لنا هذا التأليه الحنو



العذراء والطفل

في المشهد السا بأجلى مظاهر الجمال والحنان .

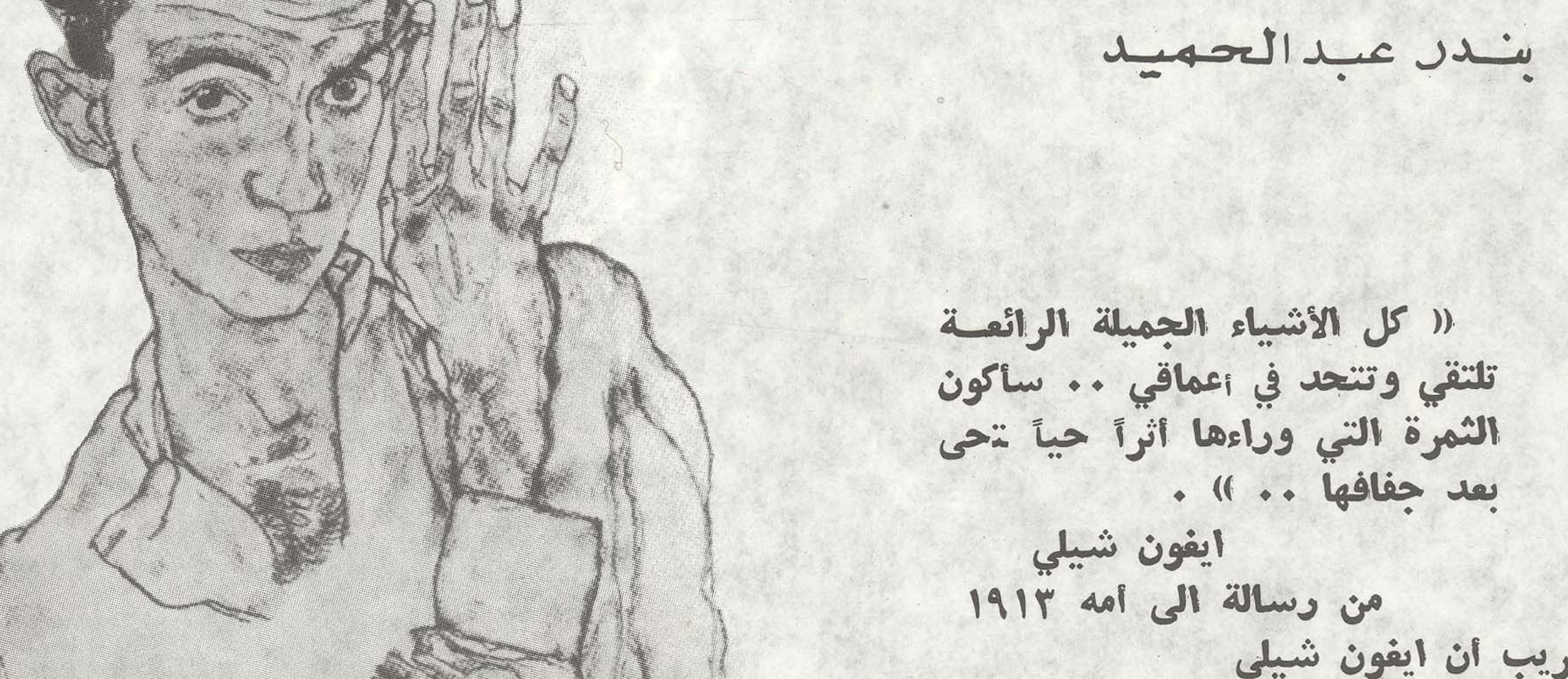
... لم يكن موريللو معتقدا بالنزعة الدرامية ، فلم يخالطه شيء من الوقائع البطولية ، او المآسي والآلام البشرية .

كان فنه ينبع من ظواهر سطحية اختيارية ، بحيث أنه كان باستطاعة ابسط الناس فهمه ، لما يتحلى به من اسلوب مبسط لا لبس فيه ولا ابهام ، ولذلك فلا مجال هنا للمقارنة بين فنه والفن المعاصر وما علينا اليوم الا ان ننظر الى اعماله كما فرضها عيله عصره ومتطلباته .

ايغون شيلي

طفولة الألوان والرغبات الممنوعة!

بندر عبد الحميد



رسم شخص

« كل الأشياء الجميلة الرائعة تلتقي وتتحد في أعماقي .. سأكون الثمرة التي وراءها أثراً حياً حتى بعد جفافها .. » .

ايغون شيلي
من رسالة الى أمه ١٩١٣

● من الغريب أن ايغون شيلي اراد له أهله ، حيث كان أبوه وعمه واخته وجده وكثير من اقاربه يعملون .

لم ينل أي فنان نمساوي ما ناله شيلي من اهتمام وشهرة باستثناء كليمت وكوكوشكا ، ومع أن حياته كانت قصيرة (١٨٩٠ - ١٩١٨) فقد مات وعمره ثمانية وعشرون عاما ، الا أنها كانت عاصفة مليئة بالابداع والحركة .

ولد في محطة قطار مدينة تولن على نهر الدانوب وهي عقدة الخطوط الحديدية في امبراطورية النمسا والمجر (هابسبورغ) التي عاش الفنان آخر أيامها والتي انتهت بنهاية الحرب العالمية الاولى . بل انه مات في الساعة التي ماتت فيها الامبراطورية .



كان يرسم ، يتعلم ، يصطدم بالحواجز ، يحب ويكره ، يرفض ، يجدد ، ويرسم دائماً ..

برزت موهبته الفنية المبكرة وهو في الثانية من عمره ، وتتذكر امه أنه كان يقضي معظم وقته وفي يده قلم رصاص وأوراق ، يرسم ويرسم :

مرة كان عمره سبع سنوات ، جلس على رف النافذة منذ الصباح حتى المساء وملأ كتابا برسوم عن القطار وعرباته ومحطاته واشاراته المختلفة ..

في عام ١٩٠٤ انتقلت عائلته من تولن الى ضواحي فيينا ، ويتذكر في احدى رسائله أن والده مات بعد ذلك بعام فترك في نفسه اثراً عميقا . وهو في الخامسة عشرة :

((لا اعرف اذا كان ثمة من يتذكر ابي النبيل بمثل هذا الاسى ، كما لا اعرف من يستطيع أن يفهم سر زيارتي للاماكن التي كان يتردد عليها أبي ، والتي تؤلمني زيارتها .. ان لدي ايماناً بموت كل المخلوقات لماذا ارسم القبور وأشياء كثيرة مشابهة ؟.. لانها ظلت تعيش في اعماقي ..)) .

كان شيلي يحب والده وأخته ((غيرتي)) بينما كان يشك في حب امه له ، وظل على خلاف معها حتى آخر حياته ، ويقال أن والده كان يتعرض لنوبات من الجنون ولا يجد الرعاية الكافية ، وهناك تشابه كبير في الظروف العائلية والاجتماعية بين شيلي ومعاصره الفنان النرويجي ادوار مونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) غير ان مونش كان يبتعد عن المرأة اذ وحي له بمشاعر الخطيئة ، بينما كان شيلي يبحث عن المرأة كثيرا ويقترب منها كثيرا ويرسمها عارية أو نصف عارية أو متألقة بالالبسة الملونة المزخرفة .

يقول شيلي : ((اعتقد أن الانسان يظل يعاني من عذابات الحب ما دام قادرا على حل مشاعر الحب)).

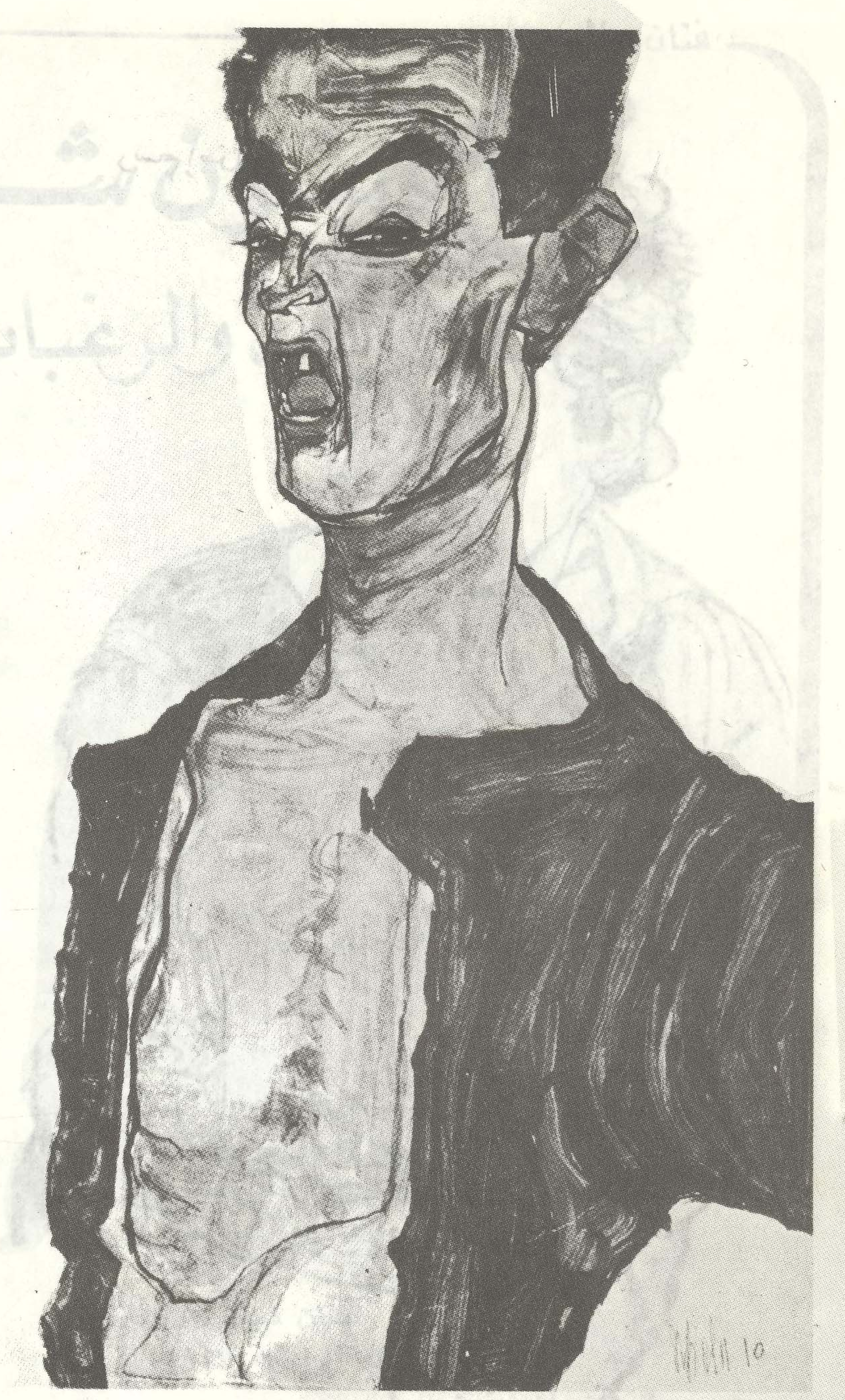
لم تكن فيينا في نهايات القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين عاصمة للامبراطورية فحسب بل كانت اكثر العواصم الاوروبية اهتماما بالثقافة والفن والموسيقى والمسرحي بشكل خاص ، وكانت تجذب اليها المهاجرين من اطراف الامبراطورية فازدحمت ضواحي العاصمة باكواخ العاطلين عن العمل كما ازدحمت المقاهي في وسط المدينة بالمثقفين والثوريين والفوضويين والفنانين من كل انحاء العالم .

وظهرت في تلك الفترة مدرسة التحليل النفسي ، فنشر فرويد كتاب ((**دراسات في الهستيريا**)) عام ١٨٩٥ وكتاب ((**تفسير الاحلام**)) عام ١٩٠٠ وهناك كاتب أثار زوبعة صاخبة حول كتابه الوحيد هو ((**أوتو فيننغر**)) الذي نشر عام ١٩٠٣ ((**الجنس والشخصية**)) ثم انتحر وعمره ثلاثة وعشرون عاما في البيت الذي عاش ومات فيه بيتهوفن ، ولاقى كتابه اهتماما واسعا لدى القراء



الذين تشدهم الافكار الجديدة التي أثارها ما سماه بعض النقاد ((**وباء الفرويدية**)) ، الذي ترك بصماته على الفنون عامة وعلى الفن التشكيلي بشكل خاص .

أن رسم الاجساد العارية وانفعالاتها يأخذ اهتماما خاصا لدى مدرسة فيينا الفنية ، ومع أن كثيرا من الفنانين الاوربيين رسموا الاجساد العارية مثل **موديلياني - بونار - رودان - باكون - ليجيه - ماتيس - دلفو - هنري مور - رؤوه** ... الا أن



ايغون شيلي بقلمه

الاعمال الفنية العارية التي ظهرت في فيينا ورافقت ظهور النظريات الجنسية ، تشكل مدرسة خاصة ، ومن رواد هذه المدرسة ايغون شيلي الذي كانت موضوعاته المفضلة هي رسم الرغبات والاحلام والانفعالات والخواطر والحاجات النفسية الخفية أو المكبوتة ، وانعكاس كل هذا على حركة الجسد بتفصيلاته ، وحركة العيون والاصابع والشفاه ، وفي كل رسومه نلاحظ اهتمامه بحركة الايدي والاصابع التي يرسمها بشكل دقيق ، بكل ما فيها من مفاصل وعروق ، ويبالغ في حجمها وحركتها ، كما يبالغ في رسم حركة الحوض .

كتب أوتو بنش يقول :

« ان شيلي يرسم بسرعة ، ينقل قلم الرصاص فوق سطح الورقة البيضاء كما لو كانت يد خفية تحركه ، وأحيانا يمسك بقلم الرصاص ويرسم كما لو كان فنانا من الشرق الاقصى . »

استقر شيلي في فيينا عام ١٩٠٦ وانتسب الى أكاديمية الفنون ، وظهر في رسومه ولوحاته المبكرة تأثير كليمت ، ولم يكن أسلوبه مستقرا ، فمن مرحلة تأثر فيها بفان غوغ ، وتعرف الى كليمت فوجد منه تشجيعا وترحيبا ، وكان كليمت قد شجع كوكوشكا من قبل .

جماعي ، والتقى بهذا المعرض بأحد المهتمين بجمع اللوحات الفنية ، واسمه هنريش بنش الذي اشترى منه أول لوحة ، وكان بنش يعمل في الشكك الحديدية الامبراطورية ، وهو والد المؤرخ والناقد الفني أوتو بنش الذي صار فيما بعد مديرا لمتحف البرتينا الذي يحتفظ بكثير من أعمال شيلي في فيينا .

ترك شيلي الاكاديمية الفنية في أوائل صيف ١٩٠٩ بعد ان قضى فيها ثلاث سنوات ، وانصرف الى الرسم ، وقبل أن يهجر هو وزملاؤه الاكاديمية طرحوا على أستاذهم غريبن كيرل مجموعة من الاسئلة الصعبة ، منها :

- هل الطبيعة هي الموضوع الوحيد الذي يعترف به الاستاذ ..؟

- هل الاكاديمية هي المكان الوحيد الجدير بأن تناقش فيه الاعمال الجيدة ..؟

وكانت أسئلتهم مشابهة لتلك التي طرحتها مجموعة الفنانين « المنسحبين » التي يقودها غوستاف كليمت ، والتي تأسست في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر .

أما الاستاذ غريبن كيرل فقد كان يائسا من أي اتجاه جديد في الفن ، بعد أن قضى أكثر من ثلاثين عاما في الاكاديمية يرسم ويعلم تلاميذه أصول الفن الكلاسيكي ، وحينما تعرف على أعمال تلميذه ايغون شيلي صرخ في وجهه : **« ان الشيطان هو الذي دسك بين تلاميذي »** ... وفي مناسبة أخرى قال له : **« أرجوك بالله لا تخبر احدا انني كنت استاذك »** .

من أهم الصور الشخصية التي رسمها شيلي لنفسه **« صورة شخصية أثناء رسم موديل عار أمام المرآة »** وفيها تظهر لنا صورته في المرآة التي تجمع بينه وبين الموديل من الامام بينما يظهر لنا جسد الموديل من الخلف والفنان يشيح بنظراته المتأملة الشاردة بعيدا عن جسدها وعينيها الحالمتين .

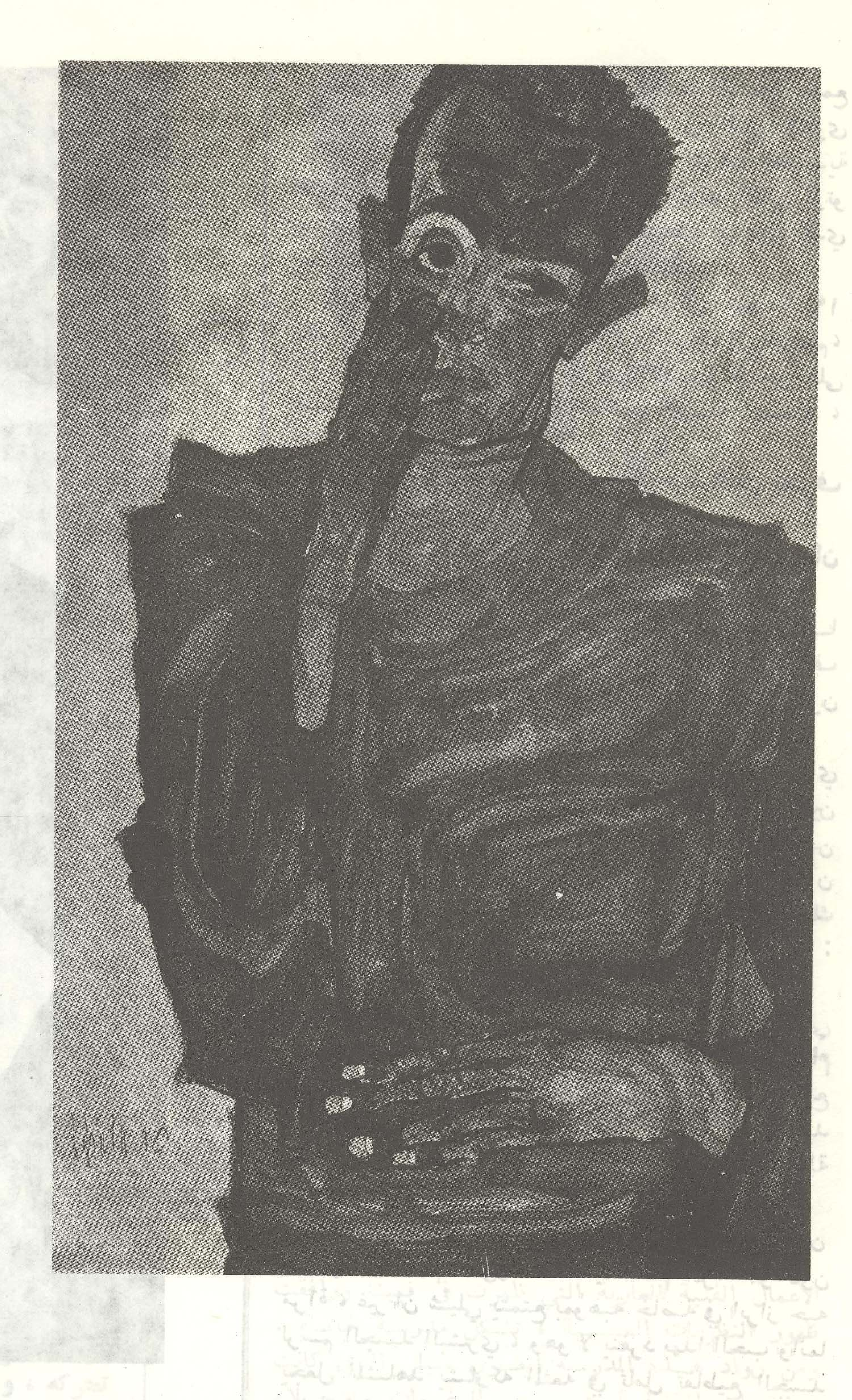
كان بيكاسو وماتيس من أوائل الفنانين الذين رسموا لأنفسهم صورا شخصية أمام المرآة أو دون مرآة ، غير أن شيلي يتمتع بموهبة خاصة في ابراز حبه لرسم الجسد البشري ، وهو لا ينفرد بهذا الحب وانما يجعل المشاهد يشاركه المتعة في تأمل تقاطيع الجسد وخطوطه وحركاته .

وتبرز موهبة شيلي في سلسلة رسومه ولوحاته عن فتيات الاحياء الشعبية في فيينا من خلال التنويع في رسم الاجساد النحيلة اليافعة غير الناضجة والعيون الواسعة المحرومة ، والشفاه المليئة بالرغبات البريئة والرغبات الممنوعة معاً .

جمع شيلي في مرسمه كثيرا من القطع الفنية الشعبية والعاب الاطفال ، والمنحوتات الخشبية

(رنبي)

بدأ شيلي يتلمس طريقه بقوة لتمييز اسلوبه في عام ١٩٠٨ حيث قدم عملين مختلفين **« حقل وأزهار وأشجار »** ثم **« العذراء والطفل »** وكان واضحا في هذين العملين أنه استفاد من التقنية التي يستخدمها الفنانون الجدد . ودعي للاشتراك في معرض فني



صورة شخص

البدائية والمراوح اليدوية الصينية والدمى اليابانية والادوات الشرقية .. وكان معجبا بكتاب ياباني عن تلوين الحفر على الخشب ، وقد كان تأثير الفن الياباني واضحا على الفن الفرنسي منذ منتصف القرن التاسع عشر ، وفي أعمال مانيه بشكل خاص ، ولم ينفرد شيلي باعجابه بالفن الياباني ، فقد كان كليمت ومجموعة الفنانين ((**المنسحبين**)) من المعجبين بهذا الفن الذي أثار انتباه المهندسين المعماريين والنحاتين أيضا .

في نهاية عام ١٩١٢ لبى شيلي دعوة من صديقه الفنان ليدور وابنه اريك لزيارة هنغاريا وقضاء فترة أيام عيد الميلاد ورأس السنة هناك ، وبعد عودته رسم لوحة ((**الجسر**)) استوحاها من جسر خشبي على نهر

الدانوب في مدينة « جيور » وفي هذه اللوحة بدا تأثير الفن الياباني واضحا على أسلوب شيلي في خطوطه والوانه .

كتب شيلي رسالة الى صديقه روسلر في كانون الاول – يناير ١٩١١ يرثي لحالته ويتشكى من حاجته الماسة الى المال ، يقول في تلك الرسالة :

« هل سوف تستمر الحال على هذا النحو ؟.. لم اعمل ولم أتمكن من العمل لعدة أيام ، ولم أستطع ان احصل حتى على ورق صر .. لم اجد أي انسان يساعدني .. وانا اردت ان اقيم معرضا فانني ساقترض نقودا ، وانا الآن في افضل سني حياتي وايامها ، اريد ان اعمل ، فكم هو ظالم ذلك الذي سيساعدني ؟! انني لا أستطيع أن أشتري قماشا للرسم ، أريد أن أرسم ، ولكن ليس لدي الوان » .

في تلك الفترة التقى بالمرأة التي رسم لها أكثر لوحاته الاباحية ، انها « والي نيوزل » الفتاة التي عملت كموديل عند الفنان كليمت ، وكانت تشاطره الفراش وهي في السابعة عشرة فتركها الى فتاة أخرى ، فعاشت مع شيلي ، حتى تزوج من فتاة أخرى عام ١٩١٥ .

لم تكن **« والي »** ساذجة أو داعرة ، فقد استلهمت نوعا من العبث الطفولي الاباحي في رسوم شيلي ، وكانت ملامحها تطل في اعماله الاباحية بعينين كعيني لعبة ، وفم يتقطر بالرغبات ، وجسد عارٍ يتوشح بقميص أحمر وسروال مخرّم وجوارب ملونة .

قرر شيلي ووالي أن يسافرا الى مدينة كروماو ، فلم تعد فيينا مدينة مريحة وهو يريد أن يكتشف الطبيعة الساحرة ، حيث يزدهر الرسم وتتفتح الرغبات للحب والفن ، لكن كروماو خذلته هذه المرة كما كانت تخذله من قبل ، فكتب رسالة الى روسلر يقول :

« انت تعرف كم احب ان اعيش في كروماو وحيدا ، ولكن الحياة الآن غير ممكنة ، الناس يقاطعوننا ببساطة لأننا من الحمر ، وانا استطيع ان احمي نفسي طبعا حتى لو كان ضدي سبعة آلاف منهم ، ولكن ليس لدي الوقت الكافي ، ثم لماذا يجب عليّ أن أنزعج ؟ » .

ظل شيلي مشدودا الى الطبيعة الخريفية يرسم عباد الشمس والاشجار العارية والاوراق التي تشبه وجوه الاطفال في الاحياء الشعبية ، وكتب في مذكراته المختصرة عن حبه للطبيعة وما تثيره في نفسه من مشاعر :

« من ذكريات الطفولة التي ظلت تعيش معي دائما كانت الطبيعة الواسعة بما فيها من صفوف الاشجار في الربيع ، والعواصف الثائرة في تلك الفترة المبكرة ، كنت اسمع واشم الزهر العجيب والحدائق الهادئة ، انظر الى الطيور فارى في عيونها نفسي وانا في أوج تألقي .. يأتي الخريف فأنظر اليه بعينين نصف مفتوحتين ، وعندما يصل الربيع أحلم بالموسيقى الكونية للحياة ، وافرح للصيف الجميل ، واضحك عندما ارسم الشتاء الابيض » .

ان رحلته الى كروماو هي رحلته الى الطبيعة ، وخلاصه من بؤس الحياة في المدينة وكروماو كانت مسقط رأس أمه وهي الآن مدينة تشيكية اسمها « كروملوف » .

« أريد ان اهجر فيينا سريعا جدا ، كم هي بشعة هذه المدينة ، كل واحد يرحب بي ثم يتآمر ضدي ، الزملاء القدامى ينظرون اليّ بعين الحسد ، وفي فيينا ظلال قاتمة ، المدينة سوداء وكل ما فيها أصم ، أريد ان أكون وحيدا ، اريد أن أرحل الى غابات بوهيميا..»

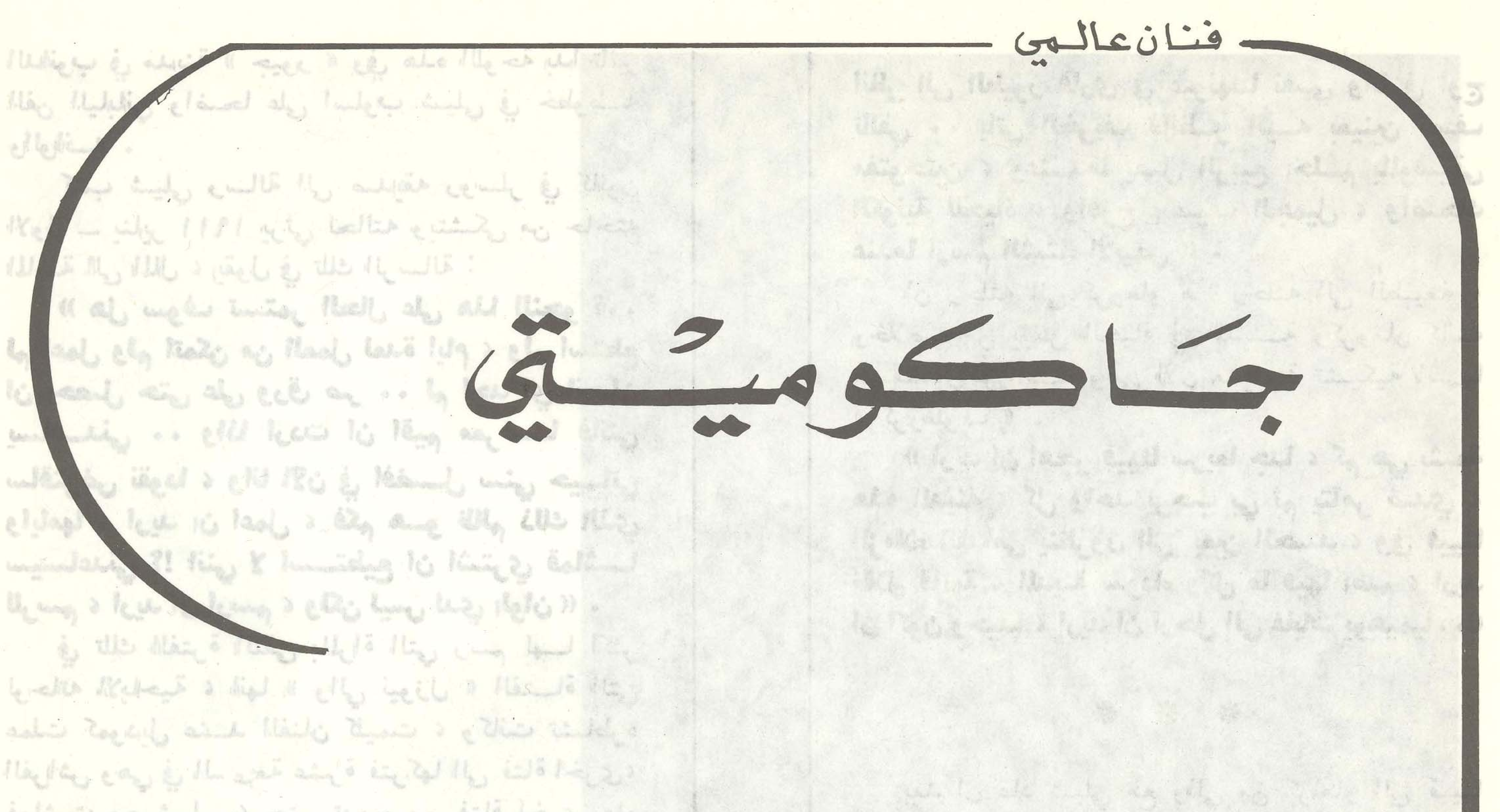
* * *

بعد أن عاد شيلي مع والي من كراماو الى فيينا كان يبحث عن منزل للسكن والرسم ، فوجد منزلا في « نيولنغ باخ » على مسافة نصف ساعة بالقطار ، فتوجه مع والي الى هناك ، وبدأ مرحلة غنية بالرسم ، وقد رسم غرفته الجديدة على لوحة من الخشب الأملس ، واستلهم في هذه اللوحة ما رسمه فان غوغ عن بيته الأصفر في آرلز .

في البيت الريفي الجديد كان شيلي مسحورا بما حوله ، فالبيت منفرد في وسط الحقول ، يطل على هضبة مشجرة في أعاليها قلعة قديمة .

في نيسان – ابريل ١٩١٢ وجد سكان « نيوالنغ باخ » ان وجود شيلي بينهم يهدد عاداتهم وتقاليدهم الاجتماعية ، ليس لانه يعيش حياة مفتوحة مع عشيقته « والي » ذات العينين الخضراوين والشعر الاشقر ، وانما لان منزله يعج بلوحات عارية لمجموعات من الفتيات القاصرات اللواتي يترددن على منزله ، وقد وصلت الشكوى الى الشرطة الذين دخلوا منزله فوجدوا فيه عددا كبيرا من الرسوم واللوحات العارية ، ووجهو اليه تهمة أخرى هي التغرير بفتاة قاصر ، ثم اقتادوه الى السجن ، وبعد ثلاثة أسابيع مثل أمام المحكمة ، حيث صدر عليه حكم قضائي بالسجن أربعة وعشرين يوما ، قضى ثلاثة أيام منها في السجن بعد المحاكمة ، وكانت عقوبة التهمة الموجهة اليه في قانون العقوبات النمسوي هي السجن ستة أشهر مع الاشغال الشاقة .

وكان أصدقاء شيلي قد وقفوا الى جانبه في الفترة التي قضاها في السجن .



جاكوميتي

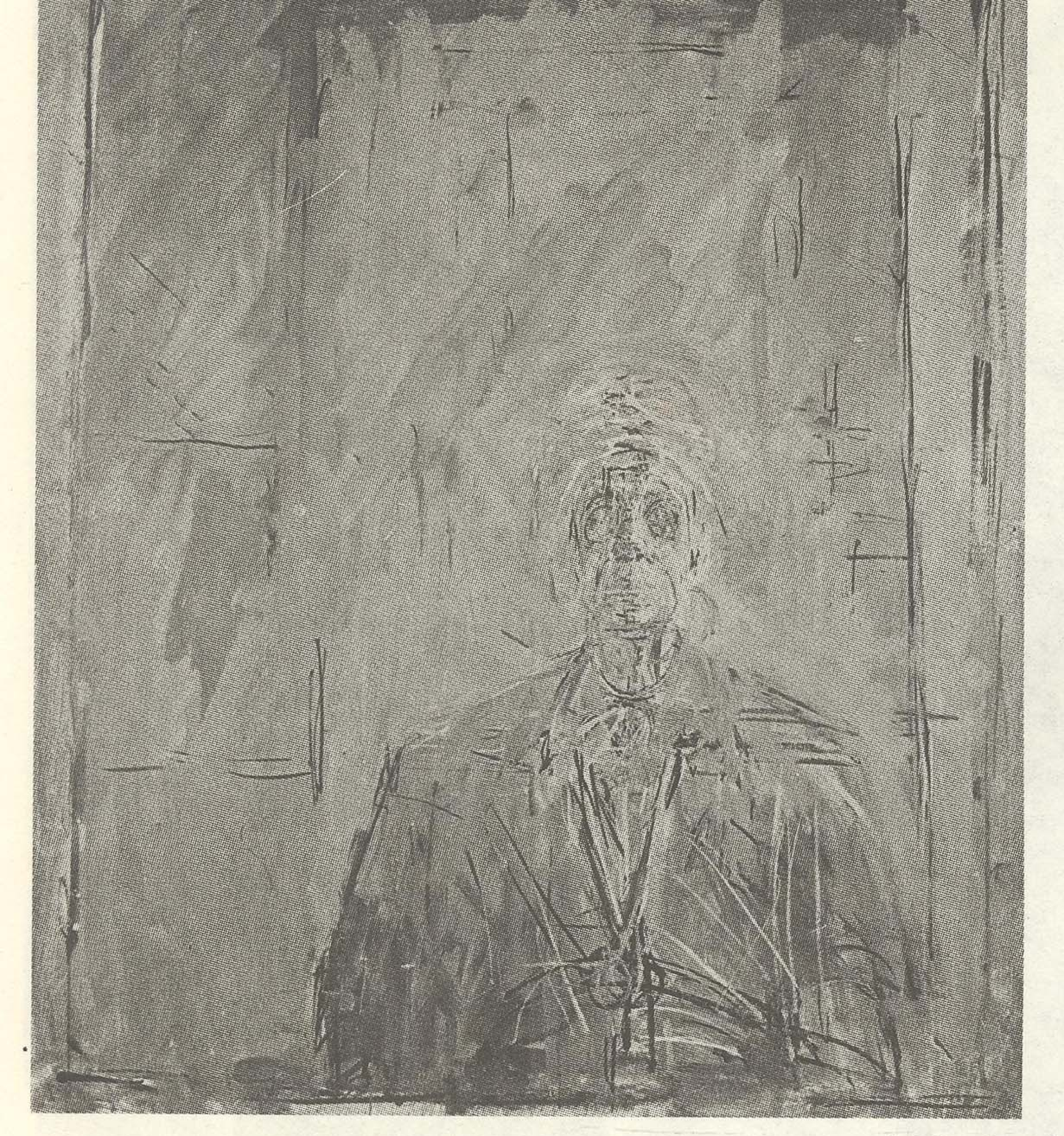
د. شفيق الشماط

جياكوميتي الفنان السويسري الشهير

نصيب (جياكوميتي) يرتسم على خلفية أوروبا التي يسودها أزمة قيم حادة متأتية عن الحالة الجديدة للانسان الحديث ، في غمرة القلق والمخاوف والمشاكل التي جلبتها تلك الحالة المذكورة بدأ كل يحاول أن يجد مخرجاً او حقيقة على الاقل من أجل نفسه .

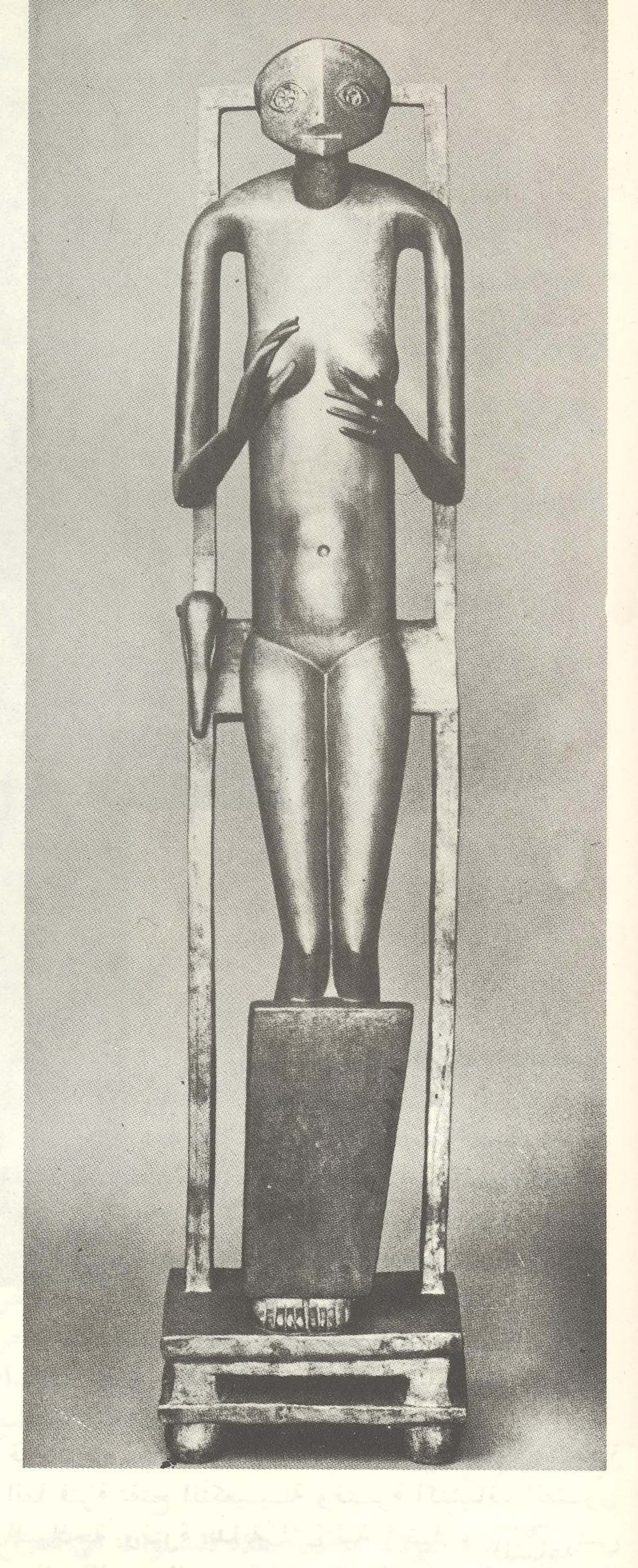
من الهدوء الذي يسود جبال (سويسرا) الى الضوضاء التي تعج بها الحياة في (باريس) الى مآسي الحروب والموت في عام (١٩٦٦) كان الفنان دائما متفائلا يحاول ان يصور الحقيقة أو أن يطال قلبها من خلال فنه ، يولد الفنان في عام ١٩٠١ في ستامب في جبال كويسوني كابن لـ (جيوفاني جياكوميتي) المصور ما بعد انطباعي الشهير ينمو (البرت جياكوميتي) في محيط مناسب من اجل تطوره وانطلاق مواهبه الفنية حيث المناظر الساحرة الفنية بايحاءات شكلية مليئة بالاسرار وعائلة تشغلها مسائل الفن بشكل يومي .

كان ميل بشكل دائم الى عالم الخيال ، ذلك منذ الايام الاولى لطلعته حيث يتذكر نفسه انعزاليا يعوضه عن انطوائه وخجله عالم داخلي خصب ، لقد قدم الرسم لهذا الطفل اول سيطرة على الاشياء ، والناس من حوله والذين عالجهم عبر مشاهد خاصة وذاتية ولقد كانت الاضافة التي تأتي بها الرسم قوية كما أن سيادته على الواقع بهذا الشكل كان أمراً ممتعاً وبسيطاً أيضا ، وفي سن الثالثة عشرة وبدافع من شجاعة ساذجة يقوم البرت بعمل تمثال نصفي لاخوه (دييغو) والفن يبدو له على انه فرصة من فرص الحرية والقوة وفي عام (١٩١٩) يترك المدرسة ليلتحق بمدرسة الفنون الجميلة في (جنيف) ومن ثم مدرسة الفن والحرف من نفس المدينة حيث يواظب عليها حتى عام (١٩٢٠) وهذا العام بالنسبة له عام خبرة والاحتكاك مع روائع (الفن الايطالي) حيث ان والده كان عضوا في الهيئة التحكيمية البروسية في البندقية ، لقد أخذه والده معه في رحلة الكي يزور فيها كل ايطاليا بكل مدنها الرائعة والتي بقيت في ذاكرته : فلورنسا ، البندقية ، آسيسي ، وبالتأكيد روما بمتاحفها ، وقصورها ، وكنائسها ، وآلاف الاعمال الفنية التي تعود ألى فترة التفتح الثقافي لاوربا ، حاول أن يقوم بنسخ بعض الروائع الفنية ومن بين الفنانين الايطاليين الذين سحروه (تينتوريتو) حيث الحركة والغنائية . وفي هذه الفترة يحتك مع عالم القصص والرموز والتي تؤثر فيه بشكل عميق وخاصة عالم المسرح الاغريقي القديم .

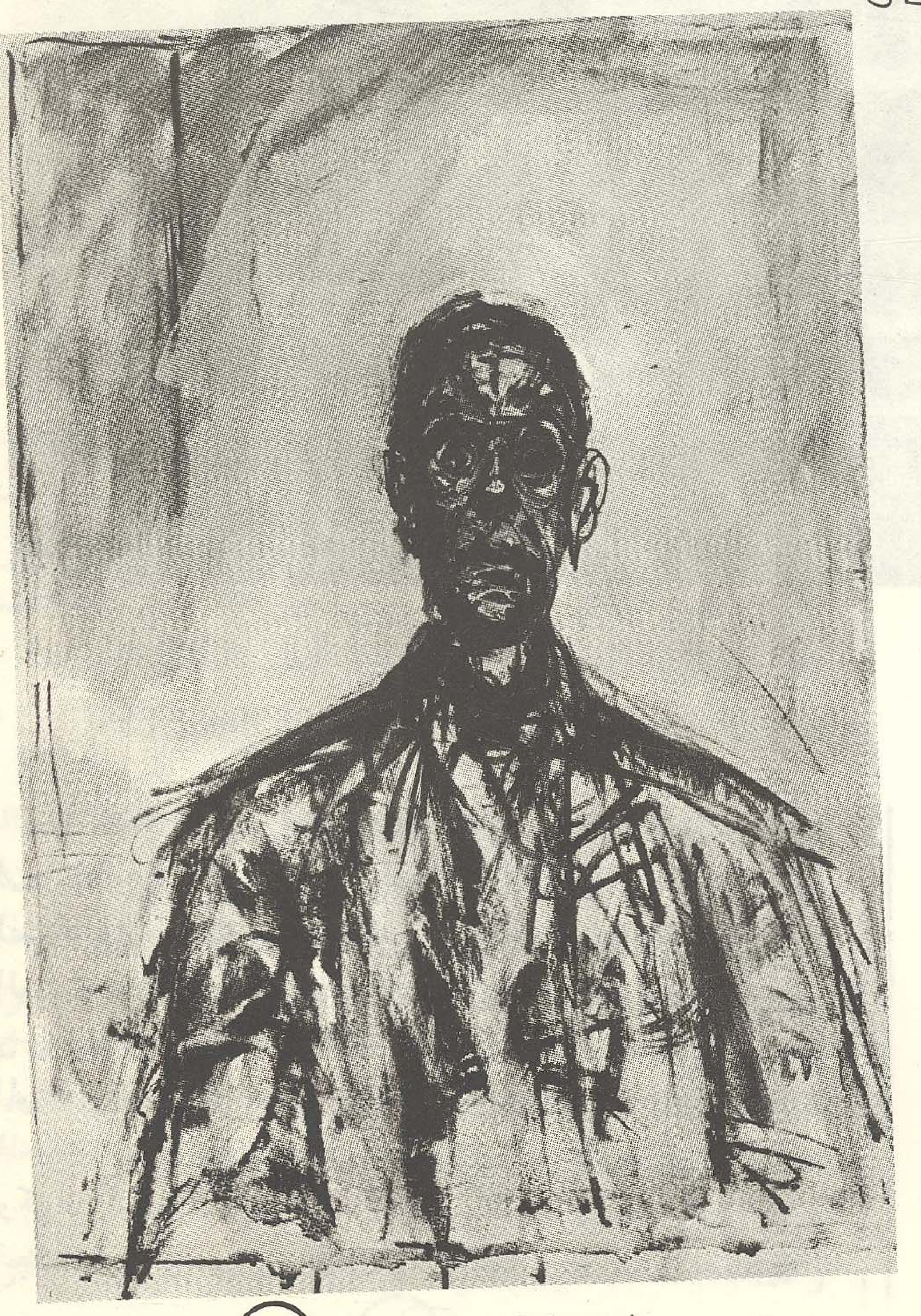




أم الفنان



نحت سيريالي



رأس شخص



امرأة ورجل

ينحت الفنان تمثالين نصفيين ثم يدمرهما ، مدركاً أن الحقيقة الفنية تقع في اماكن أخرى غير هذه الحلول الشكلية ، والتي بدت له عقيمة وغير مجدية في نفس الوقت ، ورحلة من جديد الى ايطاليا تزوده بخبرة وجودية ، يعطيها الفنان أهمية كبرى حيث يلتقي مع الموت والحديث حول موت رفيق طريق له بحادث مؤلم الحدث يستقر وبشكل مؤثر في أعماق ذاكرة المراهق وكرمز لسخف وعبثية الوجود الانساني في عام (١٩٢٢) نجده في باريس من اجل الدراسة وباريس العشرينات قدمت له عالماً غنياً بمشاكل وأمور الثقافة والحياة انها فترة تفتح التكعيبية وفترة اكتشاف الفنون الساذجة وفترة بداية الدادائية أيضا ، عالم أدبي وعالم الفنون البصرية بل عالم المشاهد لم تتأخر في احتضان الشاب النحات السويسري (البرت جياكوميتي) ..

في عام ١٩٢٤ يدرس مع (بورديل) وخبرة الدراسة في المشاغل الاكاديمية تضايقه من خلال مقاطعتها للواقع المعاش في الخارج ولعدم تلائمها مع



الكلب

اندفاعاته وحواراته اليومية ، وفي عام (١٩٢٣) يلتقي بأرشينكو في المشغل الذي يعمل فيه فترة ، والالتقاء لم يك كسباً لصديق ، بل احتكاك قوي مع اتجـاه للبنائية التي تطورت عن التكعيبية ، وان طريقة معالجة الشكل بهذه الاجواء تختلف كثيرا عن تلك التي لاقاها أثناء دراسته ، لقد أعجب (جياكوميتي) بالحياة التي تشع من المنحوتات والاشياء المعروضة في معارض الفنون القديمة جدا والبدائية كما هو حال غيره من الفنانين المعاصرين ، ولقد لفت نظره فيها النظام التشريعي ، والبساطة المعبرة ، والبناء الشكلي الواضح والتناظر وغير التضاد .

تجاربه وخبراته ، خلال هذه السنوات من الصراع الفني اليائس مع واقع مبهم سوف تتبلور في احتكاكه مع أعمال الفنانين الما بعد تكعيبيين ، وتلك التي تنحدر من ثقافات بدائية أو قديمة جدا ، ان الاهتمام بالشكل والرغبة في خلق أعمال لها (وجودها الحقيقي) ضمن فراغ محيط تجد لها منطلقا أو مخرجا عبر موضوعات حول الكرسي ــ المصباح ــ الاواني . هـذه الادوات التي لها سحرها الخاص وان صدى هذه الفعاليات والنشاطات نجده فيما بعد في أعمال (جياكوميتي) السريالية في السنوات اللاحقة ، ونتائج خبرات هذه الفترة ، وكذلك تأثير التكعيبية ، أدت الى بساطة الشكل والى تجاوز التفاصيل المادية وانطباعاتها السريعة المتأتية من الموضوع الممثل ، وفي هذه الفترة يقوم بعمل تماثيل نصفية وغير صريحة ، ومتداخلة مع جزئيات العمل ، كما يقوم بعمل اشكال تكعيبية ، بيضوية تنتهي بأقواس مكسرة ــ (جزع ١٩٢٥) و (امرأة ١٩٢٦) و (رأس ١٩٢٦) و (رأس ١٩٢٧) و (رأس ١٩٢٨) الخ . التفاصيل الدقيقة في أعماله توحي ببعض التعقيد للشكل كما هو حال سلسلة الرؤوس أو المسطحات ، ان أعمال (جياكوميتي) تبدو وكأنها محجوبة أو مغطاة بطبقة من الانطباعات لا مبرر لها والتي يجب ابعادها ، والفنان فيما بعد يدرك أن تلك الطبقة من الانطباعات لها قيمة بقدر ما تخدم الشكل بحد ذاته ، فنونه من الان (أشخاص ١٩٢٦) و (رجل ١٩٢٩) و (امرأة مستلقية تحلم ١٩٢٩) وكذلك أعماله من الفترة السابقة لهذه المرحلة مباشرة



أشخاص

لها أملع خصائص نحت جياكوميتي ، اما في الفترات اللاحقة من الابداع فان اسلوبه يمخر عباب العالم الداخلي ويتجه صوب العلاقة بين الذاتية والواقع وبين الداخلي النفسي والواقع المرئي الخارجي ، ثم تمتد ابداعات (جياكوميتي) شيئا فشيئا مخترقة الفكرة السريالية باتجاه الصور الرمزية ، وفي عام (١٩٣٠) تثير الكرات والحجوم المعلقة حماس بعض اعضاء الحركة السريالية وجياكوميتي واحد منها ويستمر في عرضه مع السرياليين حتى عام (١٩٣٨) الا انه من الناحية العملية ومنذ عام (١٩٣٤) بدأت علاقته مع السريالية تدخل في أزمة نتيجة لاهتمامات جديدة لجياكوميتي في النحت وبمقارنة بين أعمال (السرياليين) وأعماله نجد ، ومما لا يدع مجالا للشك خلافا جوهريا ، وانشقاقا صريحا على السريالية الام، وفي عام (١٩٣٣) يعود النحات الى العمل مستعينا بالموديلات ، وهو الشيء الذي تتطلبه الحاجة الطبيعية لاعادة ايجاد طريق نحو الواقع الخارجي ، الشيء الذي يعني الخروج الصريح عن المدار السريالي ، ويتم موضوع طرده من المجموعة لكن لم تتوافر التهم الكامنة بهذا الصدد وتتطور الامور من تلقاء نفسها ، ويبتعد (جياكو ميتي) شيئا شيئا عن المسارالسريالي بعد أن عمل لسنوات طويلة على الطريقة السريالية

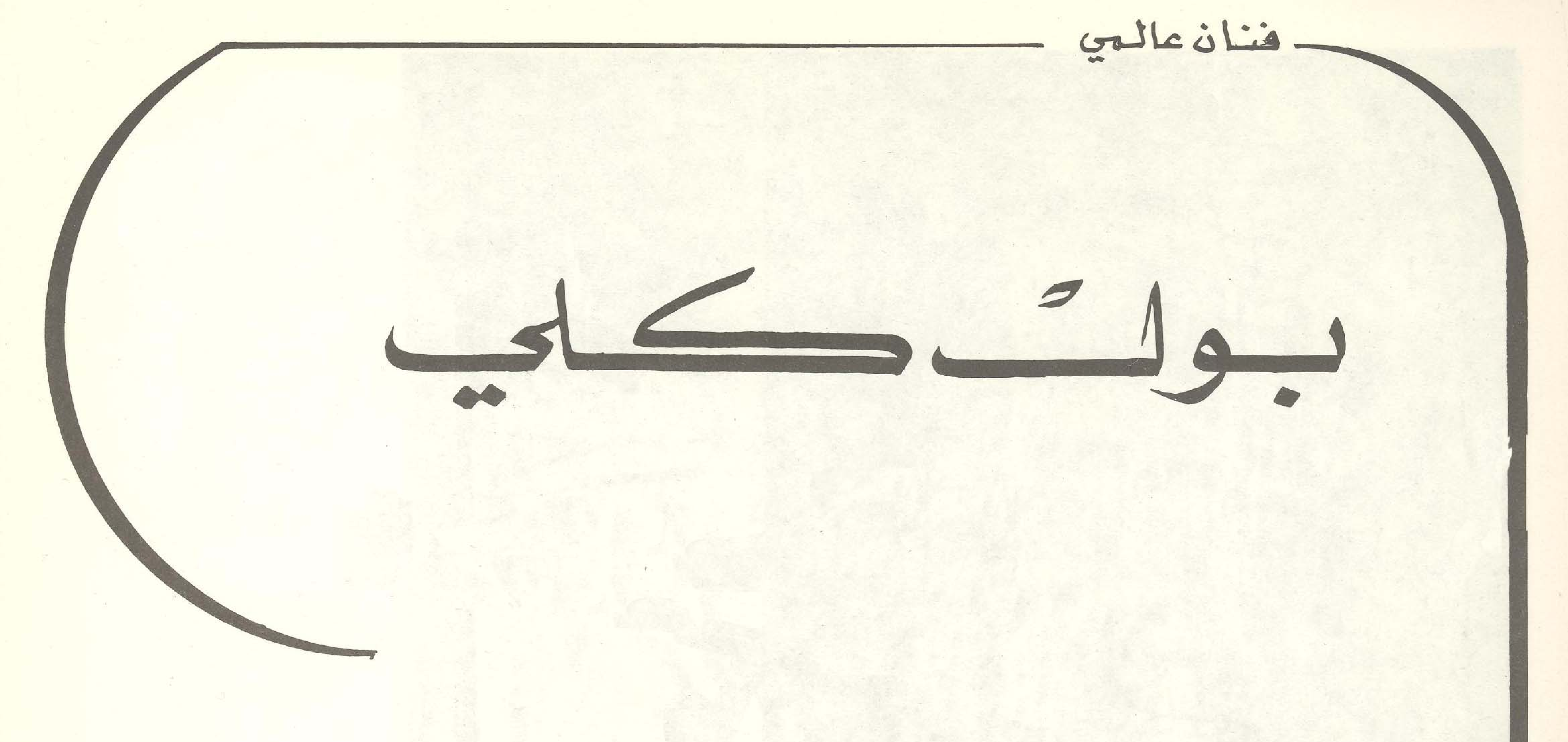


ثلاثة أشخاص

(قصر في الساعة الرابعة صباحا ـ كتلة معلقة ـ يد عالقة ...)

وفي تصريحاته الكثيرة فهو يصف الفترة ما بين عام (١٩٣٤) و (حتى ١٩٤٠) على انها فترة أزمة وانحباس روحي بل فترة غير رضى من قبل الفنان تجاه أعماله .

وأخيرا يتوصل (جياكوميتي) الى أن يمر جسرا مع الواقع ويصل الى حل خاص ذاتي لكنه أصيل ويحمل قدرة كبيرة على الاستيلاء على المشاعر (حتى وان لم يك ذلك الحل أي الاسلوب الذي نهجه يرضيه كثيرا) أعوام الحرب يقضيها في جينيف وفي الترحال جعلت خبراته (الوجودية) تتضح من خلال علاقات جدلية ماساوية في عالم مليء بالعنف والصراع ، وان عودته الى باريس عام (١٩٤٥) ارتبطت بمعرض كبير يتميز ب (هيئات متطاولة) في صالة (ماتيس) .
يشارك في كل المعارض الكبيرة للنحت الحديث في باريس (شيفاغو) و (نيويورك) و (سويسرا) و (بروكسل) ... الخ يعمل في نواح متعددة (نحت) و (تصوير) و (حفر) ويموت في ١١ يونيو (١٩٦٦) بمرض السرطان .



بول كلي

كارمين بيكاسا
ترجمة: شيرين ايبش

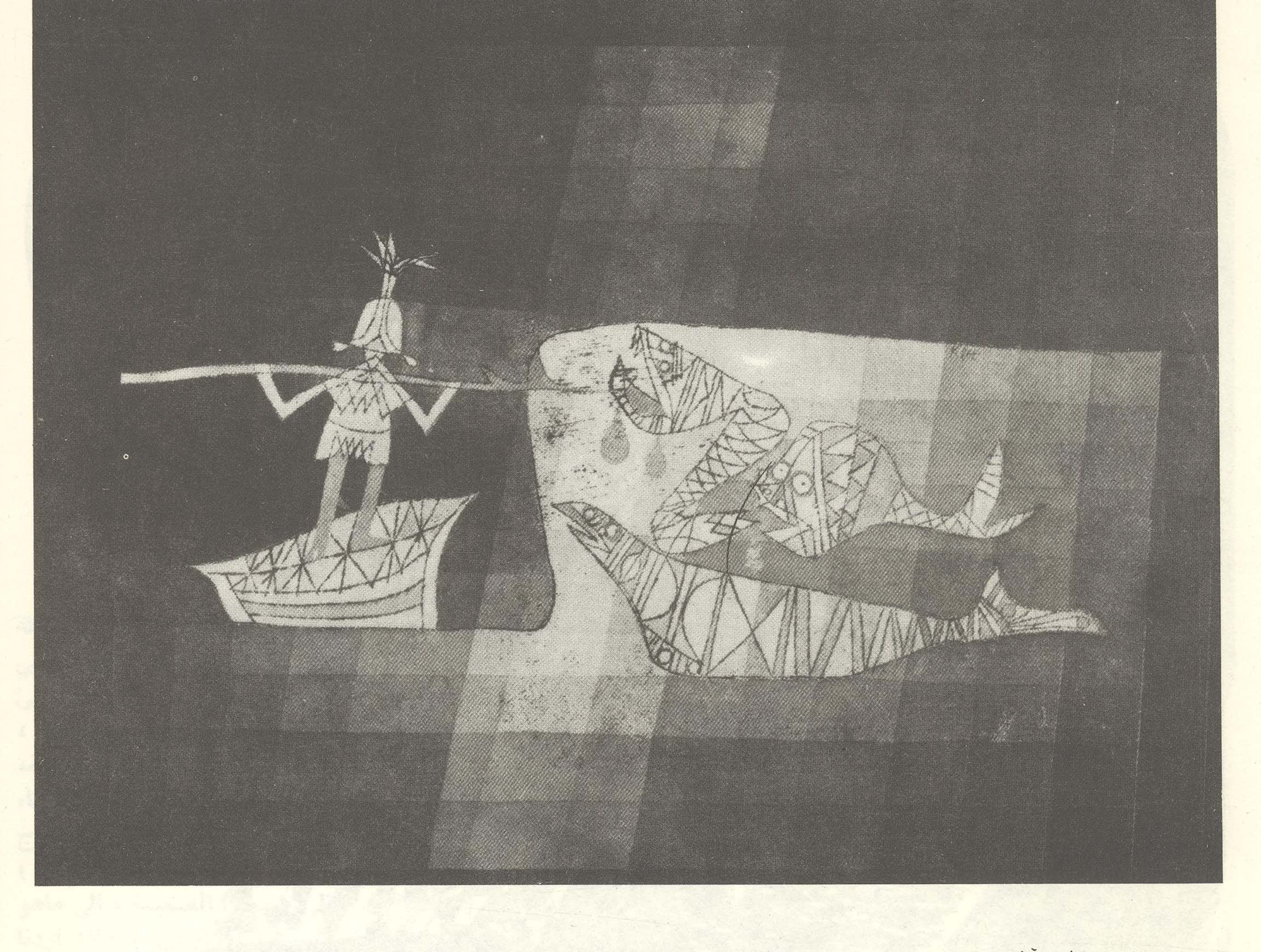
توفي الفنان (بول كلي) في مستشفى مورالتو ـ لوكارنو) في (٢٩)حزيران عام (١٩٤٠) وفي كنيسة (مستشفى البورجوازية) ٤ تموز ١٩٤٠ ، ألقى مدير (متحف الفن) في برازيليا (جورج شميت) محاضرة موجزة عن الفنان الراحل في حفل أقيم في هذه المناسبة ..

قال (ج شميت) ـ [توفي الفنان الاكثر هدوءا، والاكثر تميزا دون ضجة] . ولما كنت قريبا من تلك الحياة الثمينة ، شاهدت آخر أعمال (كلي) ، التي لم تحو بذور ربيع جديد ، وانما كانت خاتمة حياة تقترب من النهاية ، وكذلك كانت حقيقية مأساوية ، وهكذا بقي (كلي) ، حتى مماته ، في أعماله على انسجام مع نفسه ولا تعبر لوحاته التي أنهاها قبل مماته فقط عن لهجة قاسية ، فالبسمة التي بدأها في أعماله ضاعت في النهاية ، والرموز الحاسمة ، بدت في النهاية ، كما في تحضير سيمفونية ، الآن ، أنهى (بول كلي) التجربة الاخيرة التي يخوضها كل انسان ، ولكن قبل ذلك ،فعل كل ما يمكن ان يفعله الآخرون ، كل ماآحل للنفس البشرية ، في نفسها ، خارج عنها ، في الاشكال الملموسة، في الرموز الحساسة والمقروءة ، كل شيء ، ببساطة كل شيء ، كل ما هو خارجي منظور ، وكل ما هو ضمني غير منظور ، كل الكائنات المنظمة ، من الرجال الى احقر المخلوقات في الحياة ، من حيوانات او نباتات ، الى الاشياء التي أبدعها الانسان لمنفعته الشخصية، الاشياء التي أوجدتها الطبيعة بمحض الصدفة والاشياء التي تنتظر اكتمالها في مسيرة تطور الحياة ، ونحتاج الى قاموس ، اذا أردنا تذكر كل ما عرفه (بول كلي) ونقله الى تلك الاشياء الى طبيعتها الضمينة ، الى ماهو كائن في عمقها وليس لشكلها الخارجي ، واذا أردنا تذكر كل ماعرف وتكلم عنه (بول كلي) ، بما في ذلك العلاقات البشرية ، وجب أن نذكر كل ما يتعلق بالارض والسهول ، والاشكال الخارجية ، والظواهر الفضائية، والايام والسنون ، ففي المراحل الوسطية وجد (كلي) مكانه الحقيقي : المرحلة التي تفصل الليل عن النهار، بين ماهو كامل البناء وما يبدأ في النمو ، والرمز بالنسبة الى (كلي) ، هو الحديقة التي تحتوي على كل المراحل ، مما هو غير عضوي الى ما هو عضوي، من النبات الى الحيوان ، ومن الحيوان الى الانسان، ولا يعتبر (كلي) هذا الطريق تقدما وانما طريق طبيعي مباشر ، لاتبدو الحقيقة غير المآسي ، أو الرغبات أو الضرورات ، وانما عبر الواقع بكل أشكاله ، ولا يقتصر ذلك على الاشياء المنظورة أو الملموسة ، وانما على كل العالم الحي ، العالم الذي يحتوي الاشياء المنظمة والاشياء غير المنظمة ، القوى الخارقة للخالق وللنضوج والدمار ، وربما الظواهر النفسية وبشكل خاص الانسانية وهي أكبر مايزخر به (بول كلية) .



بول كليه كما رسم نفسه

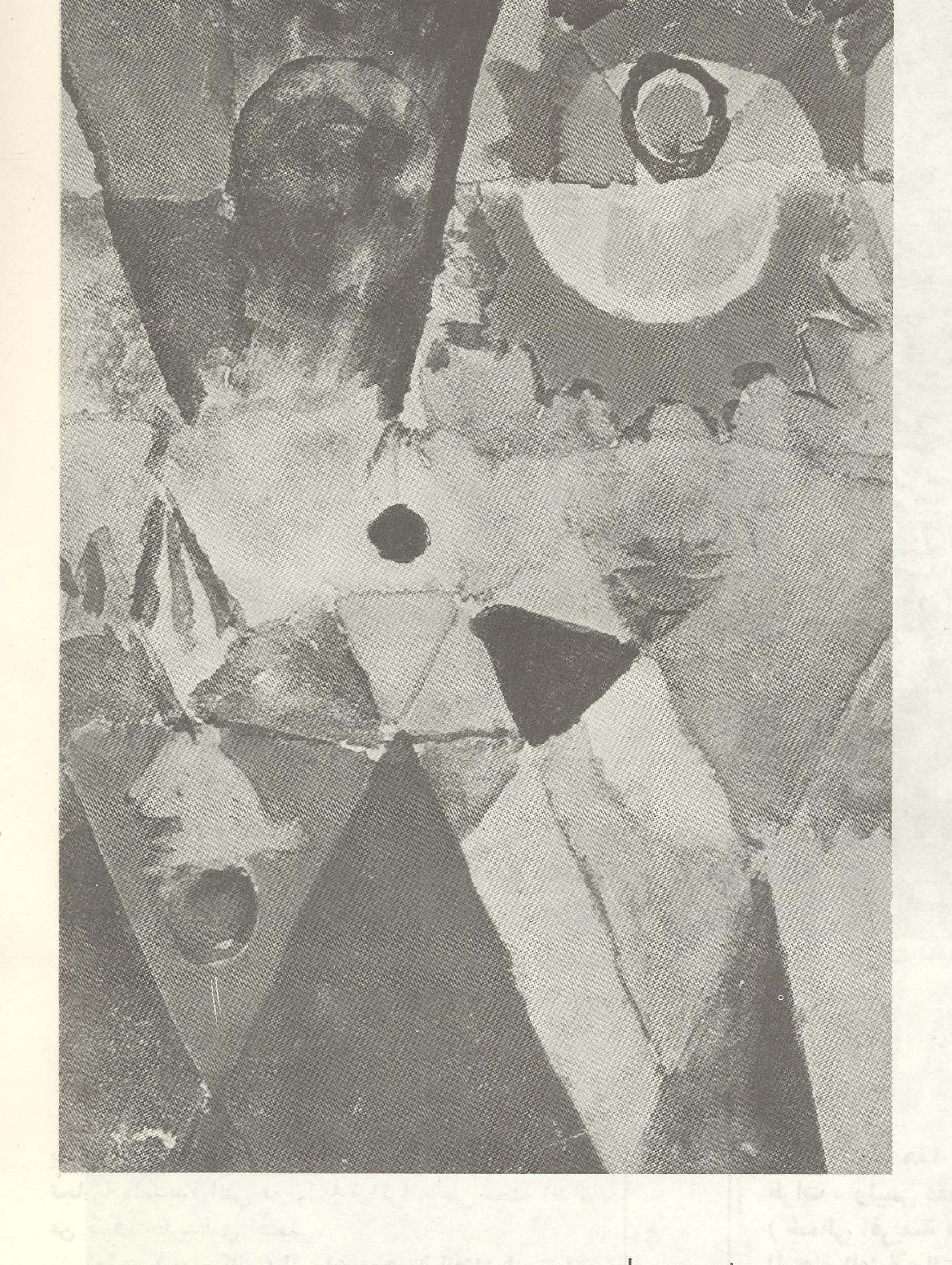
يعرف هذا الفن (الكآبة) كما يعرف الأمل ، ويعرف الكراهية كما يعرف الطيبة ، يعرف السخرية والحكمة ، كما يعرف الفخر والتواضع ، الحزن والفرح ، وكل تقلبات النفس الانسانية ، يعرف كل المراحل التي تفصل الحياة عن الموت ، يعرف الحياة لانه يعرف الموت ، لم يقترب احد من فناني عصرنا هذامماهوحي، من الشكل ، أي من الواقع كما فعل (بول كلي) لذلك فلا نستطيع أن نحكم الى مدى يمكننا اعتبار (بول كليه) فناناً واقعياً ، حتى نتمكن من التمييز من الواقع الحي وبين التصوير الهادف .



السندباد والسفينه

لم تكن لأعمال (كلي) في بداية حياته أهمية فنية ، بالمقارنة مع رسوماته ولوحاته المحفورة ، وتوصل (بول كلي) فعليا الى معرفة اللون عام (١٩١٤) ، أما اللوحات السابقة ، فكانت محاولات متواصلة للتجربة والبحث ، واحدى تجاربه الاولى ، التي تتعلق بالبحث عن اللون كانت أثر مشاهدة (فريسكو بومبي) عام (١٩٠٢) ، عند رجوعه الى (بيرن) عام (١٩٠٢) كرس نفسه للرسم كوسيلة لدراسة الجسم البشري ، وبين عامي (١٩٠٣ ــ ١٩٠٥) كرس نفسه لاعمال الحفر .

وهكذا ببطء ، قدم سلسلة محاولات فنية حققها على الزجاج للوصول الى التنسيق اللوني، في التنسيق اللوني ــ أراد (بول كلي) التمكن من تشكيل الشكل بالسطوح الملونة والمضيئة ، وليس عن طريق الخط وحده ، وفي عام (١٩٠٦) تزوج (ليلى شتوف) التي بقيت الى جانبه حتى مماته ، وساعدته على الشعور بالاطمئنان ، خاصة على الصعيد الشخصي فزواجه ، واستقراره في (موناكو) يرتبط بشكل حاسم بتطوره كفنان ، فالتغير في أ سلوبه هو نتيجة للتغيير الذي طرأ على حياته الخاصة أي ، للخوض في عمق الحياة ، يقول (كلي) عن تجربته ــ (أحس بأنني قوي وأني مستعد لمعركة التحدي ، أحس باني مستعد للانطلاق من الصفر ، قررت الزواج والاستقرار في (موناكو) ، ان الازدواجية التي طغت على شعوره ،



مصباح الكاذ

وفكر (بول كلي) يشبه الازدواجية التي شهد بها (الرومانطقيون الالمان) ونعني بذلك الازدواجية بين الكائن ، ذي الفيزيولوجية المادية ، والكائن الضمني الروحي .

نرى (بول كلي) لاحقا يهتم بالتباين (التضّاد) ، فيأخذه من هنا وهناك من مفاهيم (الكلاسيكية – الرومانطيقية) الى الساكن والحركي ، ان معرفة تلك العلاقات فتحت الباب امام ابداعه وامام شمولية شخصيته .

وبزواجه وانتقاله الى (موناكو) تأثر (بول كلي) في السنوات الاولى بالفن الفرنسي ، وذلك عندما بدأ (بول كلي) يبحث عن ترجمة الاشكال المجسمة الى سلسلة حركات خطية ، أو تنسيق لوني Tonality ، اي لأسلوب خاص به ، واستند في ذلك على نفس الاساليب التي بحثها (الانطباعيون) في التلاعب بالضوء والظل ، فكرة (كلي) في التنسيق اللوني ، تشبه الى حد بعيد الانطباعية ، كتب في مذكراته عام (١٩٠٢) يقول : [ان الانطباعية التي بدت




وجه

بعيدة عني تقترب الآن عبر التنسيق اللوني] ، وتشهد تجاربه العديدة التي دونها في مذكراته على بحثه الدائم عن طرق جديدة في التعبير .

يشير (بول كلي) الى أن موهبته كفنان لم تتبلور الا بعد رحلته التي قام بها الى (تونس) ، ويكتب في مذكراته [ينتابني شعور من الراحة ، أشعر بالاطمئنان، لا يبدو علي التعب ، يتملكني اللون ، لا أحتاج الى اعادة وضعه أشعر به ، يمتلكني الى الابد ، أنا واللون شيء واحد ، انا رسام] ، و [أن تصبح رساما ، أن ترسم جيدا يعني ببساطة ، أن تضع اللون المناسب في المكان المناسب] وكرسام شعر (بول كلي) بتحرره ، عندما استخدم اللون ، ومنذ ذلك الحين ... لم يعد يحتاج الى البحث عن نفسه .

ويرتبط هذا الاعتراف بالتغييرات الحاسمة التي طرات ، وليس فقط عبر التقائه بألوان وضوء المنظر في (شمالي افريقية) ، وانما أيضا للتغيير الذي طرأ على المرحلة الفنية والشخصية بآن واحد ، فكان لا بد من اللجوء الى التوازن بين الداخل والخارج ، بين الأنا والطبيعة ، والتي دخلها (بول كلي) بكل قواه عند مشاهدة مدينة (القيروان) .

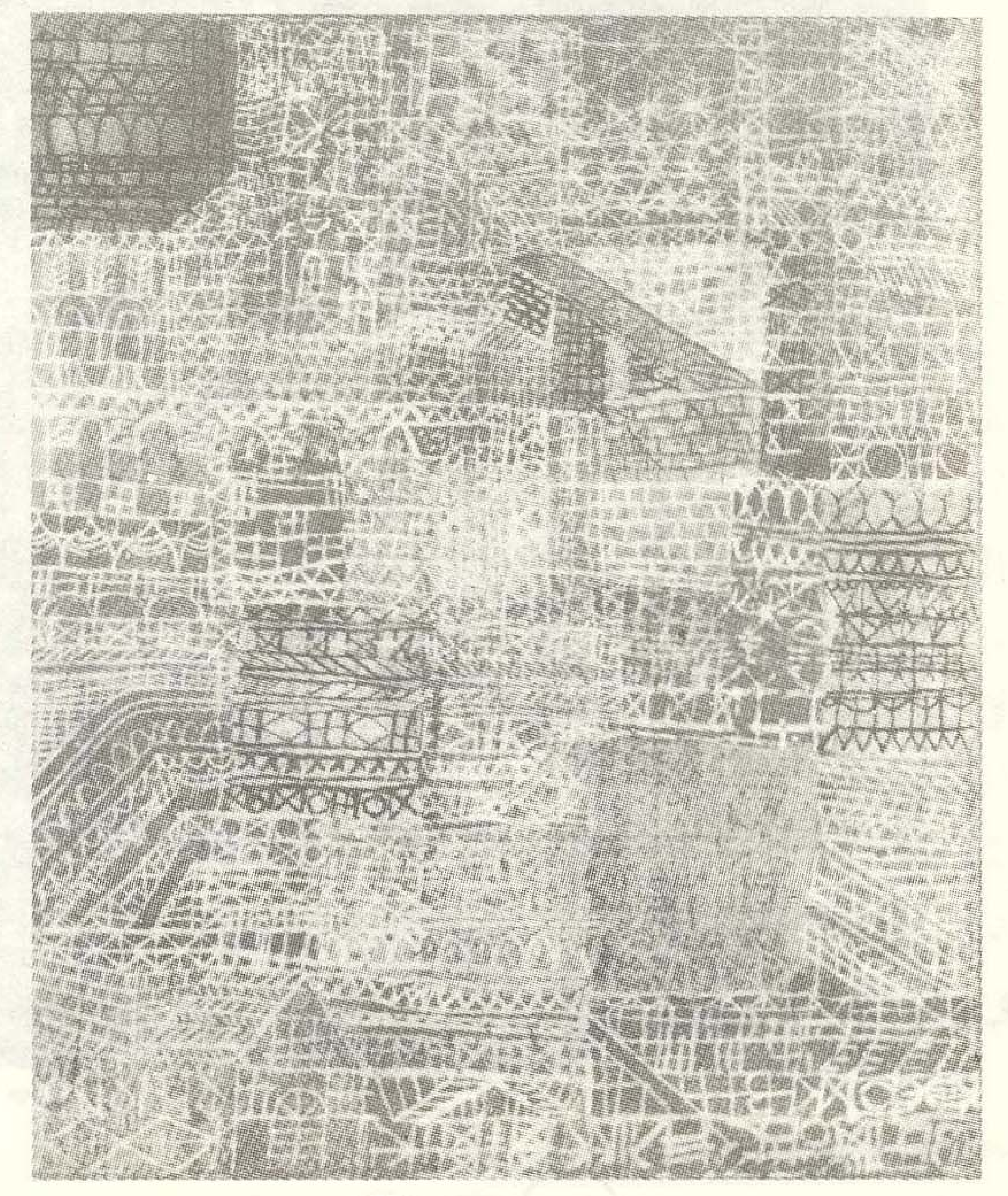
واعتبارا من تلك الفترة ، توصل (كلي) الى الابتعاد عن عالم المظاهر ، وترجم ذلك فنيا بمحاولة (التجريد) عما هو مجسم ، وتجاوز (بول كلي) ذلك عند معرفة استخدام اللون كوسيلة نقية للتعبير التشكيلي ، يقول ـ [يتملكني اللون] ، ولا تعني تلك الحرية الجديدة ، التجريد المطلق عن الاشكال



اسطورة

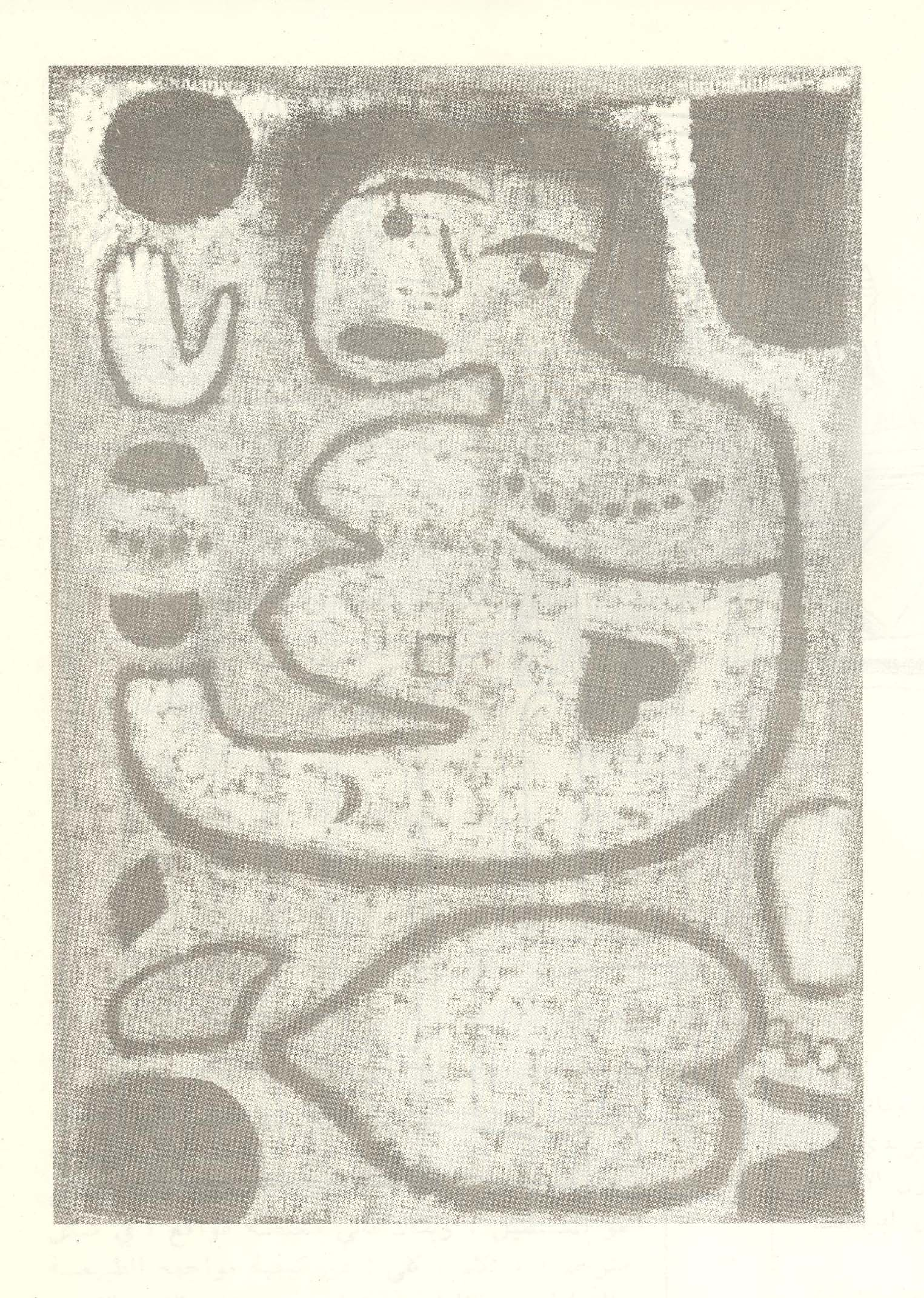
لوحة امرأة

بناء رقم /٢/





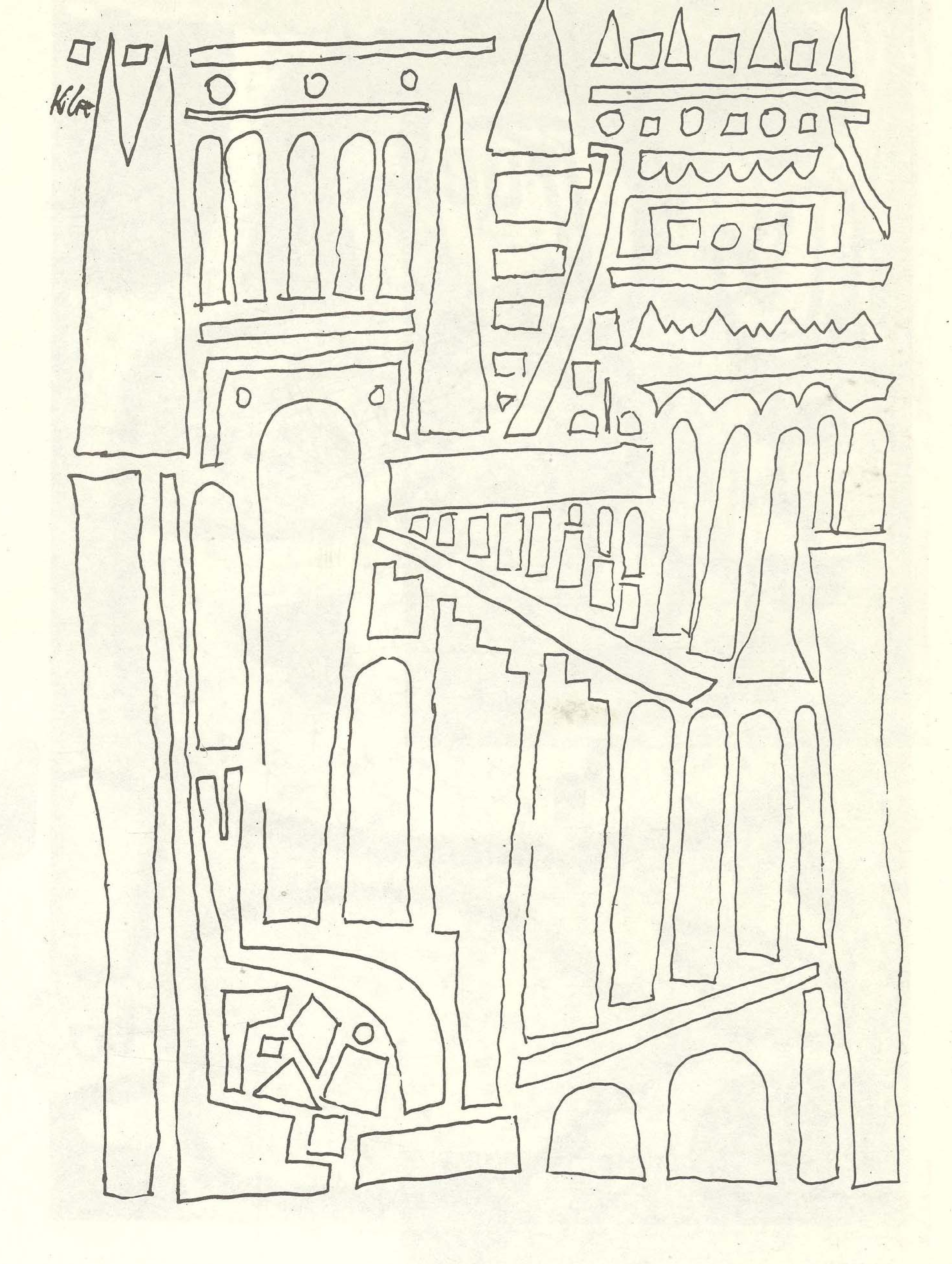
حبر أسود على مكان



امرأة

الطبيعية المجسمة ، ولكنه يعني وضع علاقات تشكيلية صافية ، وتدل مائياته التي أنجزها عام (١٩١٤) ، على التقائه بدولونيه ، وعلى الانطباع القوي الذي عكسته لوحات ونظريات ذلك الرسام الفرنسي ، وللمرة الاولى . شعر أن في أعمال (دولونيه) محاولة لترك اللون يتحرك بنفسه ، دون أي ارتباط بالشيء ، وترجم في عام (١٩١٣) مقالا عن (دولونيه) عنوانه (الضوء) في مجلة (شتورم) الالمانية ، وبينها دراسة (جمل مسن) (تونس ٥ر٢١ × ٨ سم) ، يظهر فيها عنصر اللون بشكل واضح .

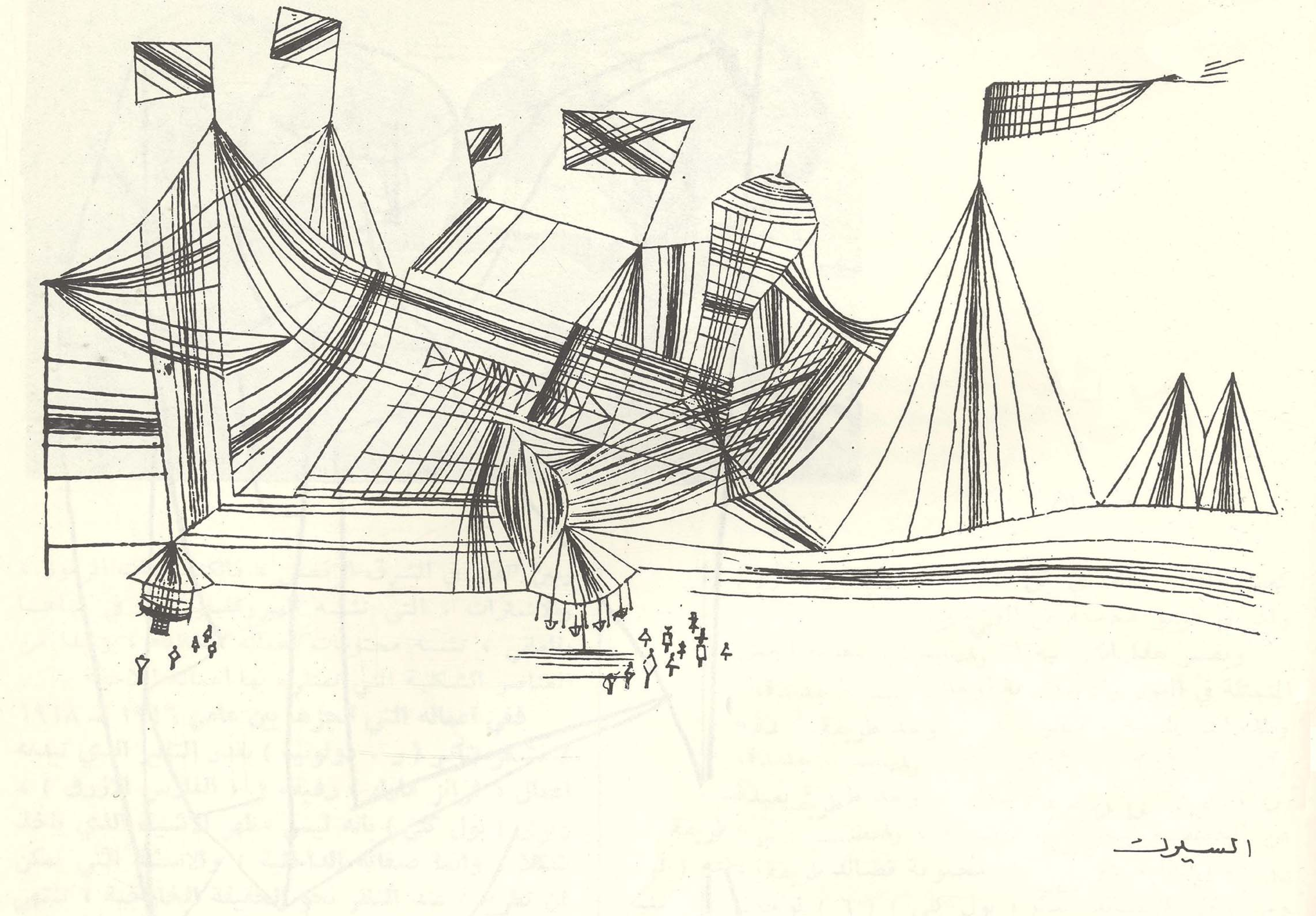
وحتى اليوم لم تدرس بشكل عميق ومفصل أعمال (بول كلي) التي استخدم بينها اللون وهي (٢٥ لوحة) ، رسمها في الاشهر الثلاث الاولى من عام (١٩١٤) أي (قبل سفره الى (تونس) في شهر نيسان) وذلك للتمكن من المقارنة ، ومعرفة الاختلاف ، ومقارنتها مع الاعمال التي أنجزها بالالوان في (موناكو) ، من شهر تموز الى كانون الاول عام ١٩١٤ ، وبعض الاعمال السابقة واللاحقة لسفره ، يمكنها أن تشهد على جدة البحث والتطور الجذري للغة الفنية ، التي استخدمها (كلي) في العمل الذي قام به (ريبير) ، والذي درس فيه كل عمل ويتعلق ذلك ب (١٩٧) عمل من شهر (كانون الثاني ، وحتى كانون الاول ١٩١٤) سجل فيها باخلاص كل تغير حتى ولو كان طفيفا ، وبالدراسة يتبين بأن اللون ، وطريقة وضعه على اللوحة ، يدلان



انقاض عمارة

على بحث (بول كلي) عما هو غير تصويري ، أي عن التجريدي ، ونجد كلمة (تجريدي) (٩) مرات في (٥) مائيات و (٤) رسومات في أعمال عام (١٩١٤) ، وكل تلك اللوحات لا تستند على ما هو مشخص ، وكلمة (تجريدي) هي ما عناه (بول كليه) عندما تكلم عن أعمال (دولونيه) عام (١٩١٤) عندما قال : ـ (لوحة مستقلة ذات وجود تجريدي كامل) أو عندما سجل في مذكراته عام (١٩١٣) عن (تشكيل خطي تجريدي) .

(التجريد) في هذا العالم لغة رسمية أكثر منه عامية ، مع العالم الذي يكمن هنا ، التجريد (Abstraction) هنا أساس التجريدي ، وليس الفعل المجرد (جرد) (To Abstract) ، ويقارن (كلي) الفن التجريدي ، العالم مليء بالرعب ، بفن ناشيء عن عالم سعيد ، وهذا ما عناه لاحقا في (الباوهاوس) بقوله : (تجريدي) [الفنان التجريدي لا يعني ، من قريب أو من بعيد ، التجريد عن امكانية مواجهة الاشياء الطبيعية ، ولكنه يعتمد على الاستقلال عن مواجهة العلاقات التصويرية أي علاقة الفاتح بالنسبة للغامق ، اللون بالنسبة للفاتح والغامق ، اللون بالنسبة للون ، الطويل بالنسبة للقصير ، العريض بالنسبة للضيق ، اليسار واليمين ، فوق وتحت ،



السيرك

وخلف وأمام ، المدور بالنسبة للمربع ، وبالنسبة للمثلث ، ان نقطة هامة في تعريف التجريدي هي موضوع الامامي والخلفي ، فاذا وضعنا اللون الاصفر في الامام ، والازرق في الخلف ، تكون لدينا (التجريدي) .

النقاء هو أساس التجريد ، والنقاء هو مشكلة محدودية الفن المشخص ، ومحدودية اللوحة الواحدة.

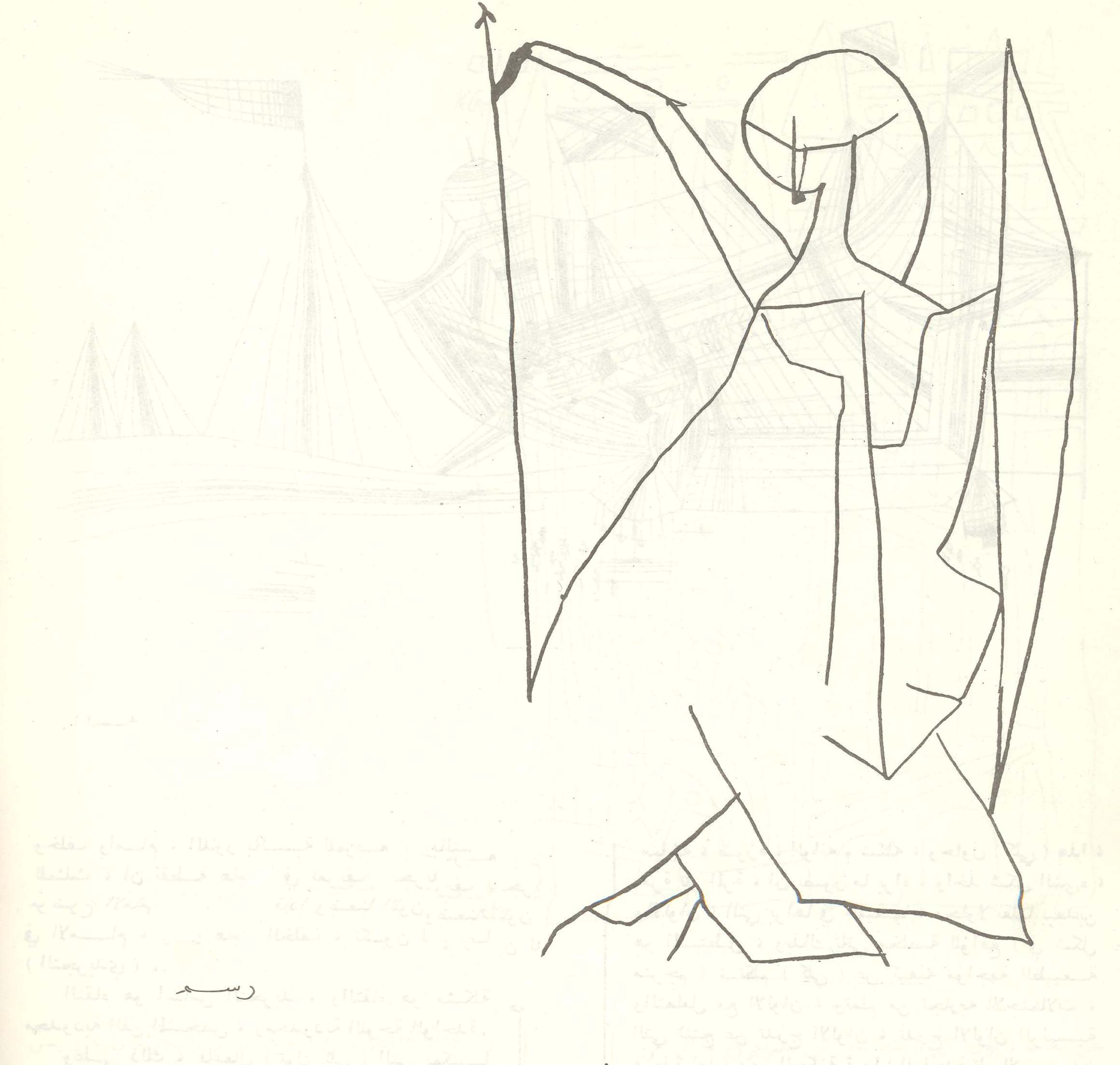
وعلى ذلك ، فأعمال (بول كلي) التي يمكننا اعتبارها (تجريدية) هي تلك التي لا تحمل أي عنوان ، بينما تلك التي تحمل عنوان : (تشكيل) أو (حتى تلك التي تحوي شكلا هندسيا أو رمزا هي لوحات تعود عناوينها الى موضوع معين) .

وتلك المائيات بنظر (كويربير) هي نتاج مواجهة (كلي) للوحات (دولونيه) ولسفره الى (تونس) ، انقطعت سلسلة مائيات (كلي) التجريدية فالتجربة السريعة شديدة ، وشديدة أيضا هي الوان صور الجنوب ، أراد (كلي) ، وتمكن من أن يصبح تجريديا ، وكانت نقطة انطلاق كل مائية، هي تجربة منظر طبيعي:

مناخه ، صوره ، الوانه ، شكله ، وحاول (كلي) هذا ، مرة تلو المرة ، أن يصور ما يراه ، واخذ شكل الشيء ، والالوان ، التي يراها في حقيقتها ، محاولا نقلها ببعدين هو المستطيل ، وبذلك تأتي مخلصة للواقع (في شكل مترجم) ، تكلم (كلي) عن كيفية مواجهة الطبيعة والتعامل مع الالوان ، وتعلم من تجاربه الاحتمالات ، التي تنتج عن تدرج الالوان ، تدرج الالوان الرئيسية فيما بينها ، وعن الحكمة فيها (الواحدة تلو الاخرى) ، تعلم كيف أن الالوان المخففة تعطي الانطباع بهدوء العمل .

وبتلك المعرفة أعرف بقوله [أنا واللون شيء واحد، أنا رسام] .

عاد الى (موناكو) وشرع بالعمل التجريدي من جديد ، مستقلا بذاك عن (تونس) ، ومستقلا أيضا الوسائل التصويرية ، ولكن أعماله ، أنت نتيجة للالوان ، والاشكال ، والتركيب الذي اكتشفه في (تونس) ، وبذلك شكلت وحدة مع تلك التي نفذها هناك .



بقي (كلي) تجريديا خلال السنة بأسرها ، وهذا مكنه من اكتشاف الكائن ، اكتشاف ما يختبىء داخل العناصر البسيطة الاولية للون ، وللخط ، وما ينتج عن ارتباطهما ببعض ، (وبذلك خلق أفكارا جديدة ، ومحتويات عديدة) وهذا يكمن ضمنيا داخل الفنان لان الرسام معني ، دائما لخلق طرق جديدة ، ولذلك ففي أعماله لم يعتبر أبدا أن الشكل جذابا نهائيا ، أو نتيجة، ولكنه لحظة خلق ، لحظة تكوين .

وصنع (كلي) مائيات جديدة تجريدية ، أتت عليها الالوان ، المتقاربة بشدة ، والمتضادة ، وأخذ الشكل فيها خطوطا ، والحقيقة كان بامكان الطبيعة دوما ، أن تعطي فرصة خلق لوحة تجريدية ، فجائية ، يقول (كلي) عن لوحة : ـ [منظر تجريدي في وقت الغروب عن حديقة عام (١٩١٤)] : ـ [استوحيت من حديقة في (موناكو) منظر غروب الشمس] ، وهنا يمكننا أن نتوقف عند ذكر الابداع أو الخلق عند الانسان الذي شبهه (كلي) عام (١٩٢٤) بالشجرة ، لقد شبه (كلي) تعامل الفنان مع الاشياء الموجودة في الطبيعة بجذور الشجرة ، فالفنان هو الجذع الذي يتلقى وينقل السائل من الجذر الى الساق ، وينقح ،



شخصان

كعمل الفنان تماما في كل الاتجاهات وفي كل الفروع ولكن في طريق مختلفة عن الجذور .

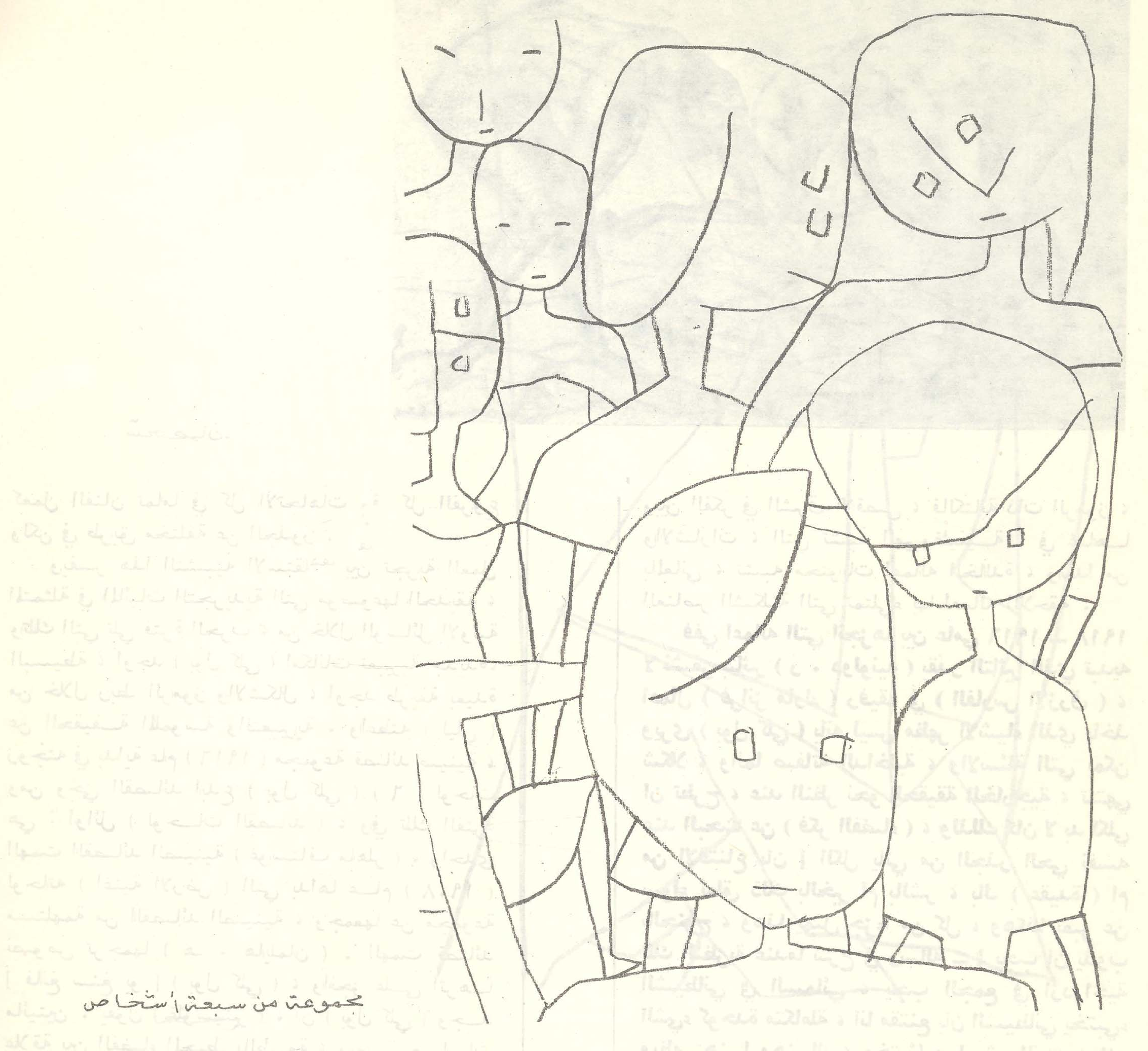
ويفسر هذا التشبيه الاستقلال بين تجربة العمل المتمثلة في المائيات التجريدية التي موضوعها الحديقة ، وتلك التي تلي فترة الحرب ، من خلال الوسائل الاولية البسيطة ، أوجد (بول كلي) امكانات تعبيرية جديدة ، من خلال ربط الرموز والاشكال ، أوجد طريقة بعيدة عن الحقيقة الملموسة والتعبيرية ، وأعطته (ليلي) زوجته في بداية عام (١٩١٦) مجموعة قصائد صينية ، ومن وحي القصائد أبدع (بول كلي) (٦) لوحات هي : أوائل (لوحات القصائد) ، وفي تلك الفترة الهمت القصائد الصينية (غوستاف ماهلر) ، واحدى لوحاته (أغنية الارض) التي بدأها عام (١٩٠٨) مستلهمة من القصائد الصينية ، وجمعها عن مجموعة نصوص ترجمها (هـ . هايلمان) . ألهمت قصائد [فانغ سنغ يو] (بول كلي) ، وانجز على أثرها مائيتين . يقول (غلوسينير) ، أن (بول كلي) وجد علاقة بين الفضاء المحيط بالطبيعة ، وبين الاحساسات الشخصية للانسان ، فكلاهما يرتبط بنفس الافكار ، ويجد الفنان نفسه ، وحيدا ، عندما يواجه الكون ، ويغدو القمر الذي يضيء عتمة الليل ، مؤنسه الوحيد ، وهذا يولد أفكارا حزينة تنبع من (عمق الفؤاد) .

وشجعت القصائد الصينية (بول كلي) على الجمع بين المضمون والبناء ، الشكل الملون ، ففي المفهوم الصيني يدخل مضمون النص ، واللغة التصويرية للكتابة ضمن القصيدة ، ففي قصيدة صينية يؤخذ بعين الاعتبار المعنى ، بالاضافة الى الانسجام الفني مع شكل ورموز الكتابة ، ومن الممكن هنا البرهان على العلاقة المباشرة بين الخلق التشكيلي (لبول كلي) ، وبين الفكر في الشرق الاقصى ، فالكتابة ذات الرموز ، والاشارات ، التي تشبه الهيروغليفية ، في غناها بالمعاني ، تشبه محتويات أعماله الخالدة ، وتبدأ من العناصر الشكلية التي تمتلىء بها أعماله اللاحقة .

ففي أعماله التي انجزها بين عامي ١٩١٦ - ١٩١٨ لا نشعر بتأثير (ر . دولونيه) بقدر التأثير الذي تبديه اعمال (فرانز مارك) رفيقه في (الفارس الازرق) ، ويرى (بول كلي) بانه ليس مظهر الاشياء الذي يأخذ شكلا ، وانما صفاته الداخلية ، والاسئلة التي يمكن ان تطرح ، عند النظر نحو الحقيقة الخارجية ، تنتهي عند البحث عن (فكر الفضاء) ، ولذلك كان لا بد لكلي من الاقتناع بأن [الكل يأتي من الجذر الحي نفسه سواء تعلق ذلك بالخير أم بالشر ، بال (عقيدة) أم بالجنوح ، وهذا يمثل جزءا من كل ، وهكذا يعبر عن تلك النظرية عندما شرح في رسالة - [يجب أن يذوب الشيطاني في السمائي ، يجب الجمع في ازدواجية الشيء كوحدة متكاملة ، أنا مقتنع بأن الشيطاني يختبيء ويظهر هنا وهناك ، مختبئا وراء شيطانيته ، لأن الحقيقة تتطلب منه ذلك ، اذن ، يجب اعتبار جميع العناصر ، وفي العمل الفني أيضا نعتبر العناصر جميعها] (رسالة الى ليلي كلي ، ١٠ تموز ١٩١٧) .

اللوحات اللاحقة لعام (١٩١٤) تلك التي أنجزها بين عامي (١٩١٥ - ١٩١٨) ، وهي الاعمال التي أنجزها خلال الحرب العالمية الاولى ، أيضا كانت من الاعمال التي درست بشكل غير كاف ، وتعطي انطباعا بأنها صعبة الفهم ، بينما المائيات التونسية ، ولوحات فترة (الباوهاوس) فتبدي لطافة ملحوظة .

في أعمال المرحلة التعبيرية ، الاعمال التي أنجزها بين عامي (١٩١٥ - ١٩١٨) ، كتب (جيم م بوردان)



مجموعة من سبعة أشخاص

مقالا عنوانه (حديقــة العجائب الايقونوغرافية) عن المرحلة التعبيرية عند (بول كلي) ، وهذا ما سنتكلم عنه لاحقا .

اللوحات التي انجزها خلال فترة الحرب قاتمة معقدة في تركيبهـا ، وصعب النفاذ اليها ، وتمثل رموزا ، وشيفرة غريبة ، والذي يرى تلك الاعمال يتذكر الاعمال القاتمة لكاندينسكي خلال فترة الحرب ، وتأتي موازية للاسلوب المتردد غير المستقر الذي طغى على التكعيبيين في باريس .

حتى احساسات (بول كلي) الداخلية ، وحياته العاطفية في تلك السنوات ، صعبة التفسير ، فخلال كل الفترة الابداعية كتب في مذكراته وفي كتاباته أشياء ايجابية تحليلية ، أعطت انطباعا بأنه انسان قوي واثق من نفسه ، وعلى معرفة بها ، بينما تدل ملاحظاته التي كتبها خلال فترة الحرب على عدم التأكد والتردد ، والذين يعرفون (بول كلي) جيـدا يشعرون بعـدم الارتياح ، أمام تلك الفترة من عدم الثقة بالنفس ، والتي تبدأ عام (١٩١٥) وتنتهي عام (١٩١٨) .

واحـدى مظاهـر تلك الفترة هي ولادة افكار ستتطور فيما بعد على نفس الطريقـة البيولوجية ، ولادة تطور جديد لعدد من الافكار ستلازمه خلال فترة عمله ، من عام (١٩١٥) وحتى عام (١٩١٨) حملت

لوحات (كلي) صفات الفن التعبيري ، ولكنه لم يعتمد على أي أسلوب ، اعتمدت الجسر La Bruke ، ولم تعتمد على مدرسة نيويورك ، وانما اعتمد لغة نقاء وصفاء الاشكال النموذجي عند التعبيرية ، كما في ذلك الالوان المضيئة ، والعامل المشترك مع جميع التعبيريين هو الحساسية ، والفكر الحاد ، خلال تلك الفترة ، وتبدو شخصية (الرومانطيقية) أكثر وضوحا من السنوات التي بدأ فيها باردا مفكرا ، وتتكلم لوحات (كلي) خلال الفترة التعبيرية بطريقة أكثر حدة من تلك ستأتي في السنوات التالية .

اذن يرى (بول كلي) تناقضا وعدم استقرار ، بالنسبة له يأتي الفن الواقعي نتيجة عالم سعيد ، بينما يؤدي الحاجز المربع الى التجريد Abstraction أسلوب النفي Negation والهروب ، وبتعريفه للتجريد ، يقول : ـ [هو الرومانطيقية الباردة ، الخالية من العاطفة ، فالرومانطيقية ، هي الوسيلة التقليدية للتعبير عن العذاب الانساني ، ولذلك يجب الا تشوبها رهبة العاطفة] .

وخلال سنوات الحرب سجل (بول كلي) باستمرار في مذكراته التوتر القائم بين الفيزيائي والميتافيزيقي ، بين الواقعية Réalisme والمبدأ الروحي؛ كل ذلك مع نوع من السخرية ، عندما يقارن حاجة الروح مع حاجة المعدة الخالية مثلا .

عاش (بول كلي) احيانا كثيرة تلك الازدواجية، كمنبع للتناقض ، وهذا ما نعتبره عنصرا نموذجيا للتعبيرية .

في عام (١٩١٥) مثلا كتب عن صديقه (مارك) يقول : ـ [انه ملك ، ليس كائنا انسانيا ، ولا كائنا من العالم الطبيعي ، اتذكر ابتسامته عندما تذهب عيني بعيدا عن الارض] ويؤكد في النهاية : ـ [في فني نقص في انسانية معاينة . لا احب الحيوانات ... لا اهبط الى مستواها ، ولا ارفعها الى مستواي أذوب غالبا في الكل ، حبي بعيد وديني] (مذكرات ١٠٠٨) .

عرف (كلي) ما يحظى به التصوف في العالم من احترام ، وشارك (كاندينسكي) لفترة طويلة تلك النظرة الدينية السامية ، واكتشف اثر ذلك عاملا مشتركا بين نظرية (كاندينسكي) وبين علم الكون لمدام بلافاتسكي ورودولف شتاين ، فكاندينسكي يقول أن المرء والفن يرتفعان دوما ، ويديرهما بشكل تدريجي مختار روحي في ظروف على اشد ما تكون من النقاء ، ويقول (بول كلي) (مذكرات ١١٠٥) : ـ [اظل منعزلا ، وحيد روحيا ، أرفض الحياة اليومية، وكذلك العلوم] ، ويحاول (كلي) الجمع بين الحق والباطل ، فيفتتح طريقا الى الازدواجية ، فالنسبة له [الشيطاني والالهي شيء واحد] (مذكرات ١٠٧٩) .

يرى (بول كلي) في سنوات الحرب ، مرآة الارادة الكونية العليا ، ولذلك يرى في تأملاته الصوفية الازدواجية بين الارضي والالهي ، بين الحق والباطل ، وبذلك جاء فن (كلي) أيضا صوفيا وعلويا ودينيا ، الحدائق والاسوار المورقة لازمت (كلي) في تلك الفترة ، (الحديقة) هي الرمز الاكثر شيوعا ، ومن وجهة نظر تاريخية تمثل الحديقة العلاقة بين الرجل والطبيعة ، وبالتالي بين الرجل والاله ، يرى المؤمن بوحدة الوجود، الاله في ظل زهرة ، في كل شجرة وتل ، والحديقة تعني (جنة عدن) ، مسرح خلق الانسان والصراع الذي نجم لاحقا وانفصال الانسان عن الله ، أما في الديانة المسيحية فتعني الحديقة حديقة النمو والعبادة وايمان السيد المسيح ، توجد الجنة في كل الاديان ، حديقة الخلاص ، وحتى البوذية ، المذهب الاكثر ميتافيزيقية ، التشبيه بالحديقة كثير ، في هذا صراع النفس وتناقضها ، والبحث عن الامل بصورة صوفية بسبب الوضع الذي سببته الحرب ، استعار (بول كلي) الحديقة للتعبير كما فعل الانطباعيون قبله الذين اعتمدوا على ضوء الشمس أولا ، وعلى الحديقة وما تعطيه من أحاسيس ثانيا ، وهذا ما نراه عند (مانيه) ، طبيعة صامتة في حديقة ومرشة (١٩٠٥) ، وعدد من الاعمال الاخرى التي انجزها عام (١٩١٠) ، كما وتمثل جميع الاعمال التونسية الحديقة ، وتصور الواحة في وسط الصحراء ، ولا تظهر شمس المناطق الحارة ، ولكنه تحليل لضوء (روبير دولونيه) وباختصار يمكن اعتبار جميع المناظر الطبيعية التي أنجزها (بول كلي) حدائق ، والحديقة تختلف عن الغابة في كونها من انتاج الانسان ، فاختيار النباتات ، وتصفيف الاشجار ، والتلال والعناصر الاخرى هي من عمل الانسان ، أي انه يغير في ترتيب شكل المنظر الطبيعي ، بنفس الطريقة ، يغير (بول كلي) المحتويات الشكلية للمنظر الطبيعي .

في الاشكال الهندسية يحيل (بول كلي) العناصر المكونة للمنظر الطبيعي ، كالجبال ، والغابات والاتساع الى حديقة يتحكم الانسان بها .

في هذا السياق من الواجب الاطلاع على الاعمال التالية :

(عمود السماء) عام (١٩١٧) و (نظرة أهريمان) عام (١٩٢٠) وحيث يجتمع الشيطاني بالسمائي ، (مذبح وقمران) ١٩١٧ ، و (تحت النجمة السوداء) عام ١٩١٨ ومائيته (منظر من سيلبنبوند) عام (١٩١٧) تلك الأيقونو غرافية التي اعتمدها في الحديقة المقدسة أخذت أوجها في أعمال عام (١٩١٨) .

اذا كان (بول كلي) قد اكتشف التنسيق اللوني عام (١٩٠٨) وانصرف الى اللون بشكل تام عام

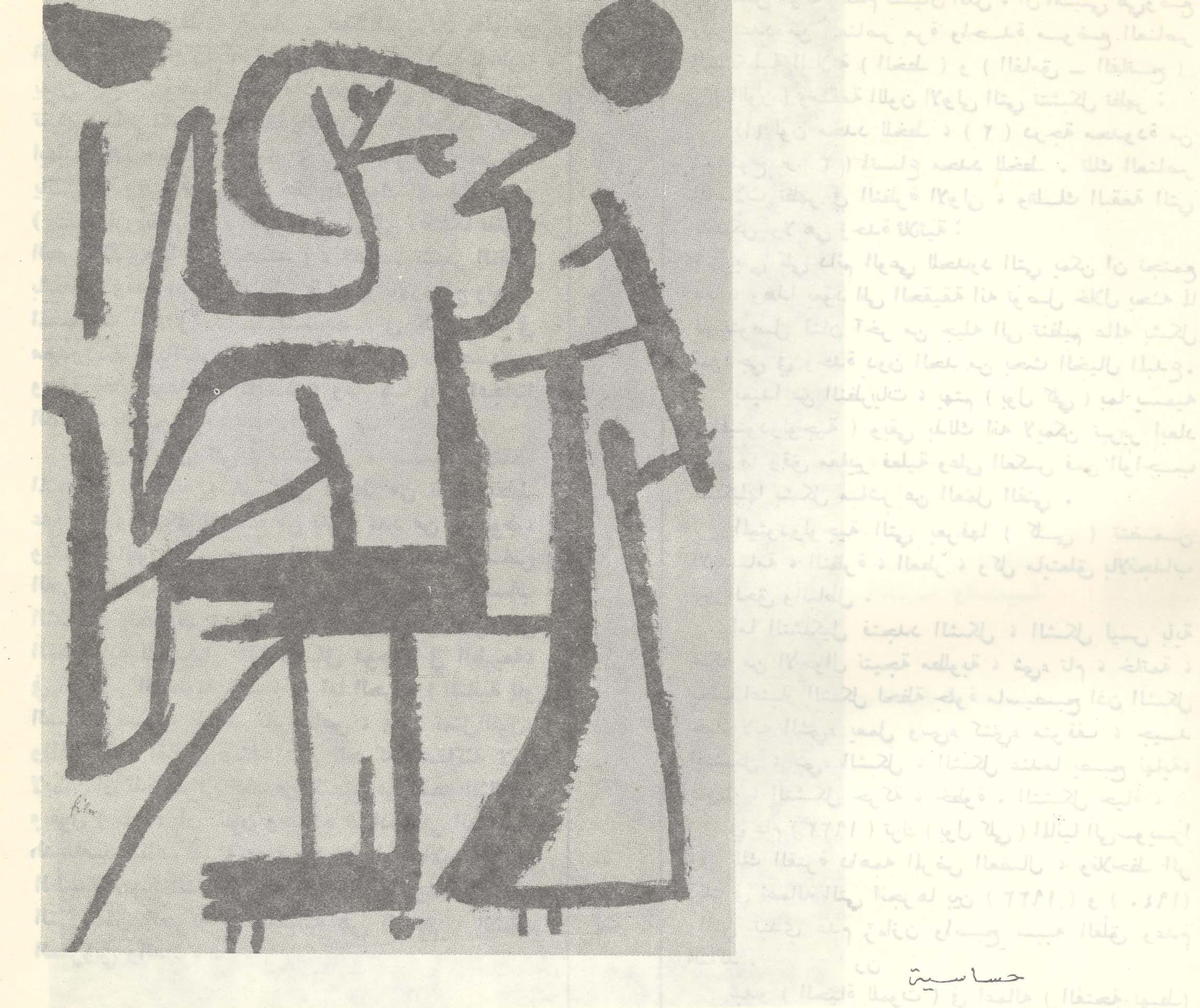
(١٩١٤) ، ففي عام (١٩١٩) كرس نفسه للرسم الزيتي وفقط بعد الحرب كرس نفسه لنظريات الشكل، أي قبل تعيينه في الباوهاوس ، ويظهر اهتمامه العلمي بنظرية الانسان في اختياره لعناوين لوحاته (برج اخضر كمركز ـ عام (١٩١٧) ، (خضرة في حديقة قديمة)عام (١٩١٩) ، (ثلاثة أبراج) عام (١٩٢٣) ، وأعمال أخرى .

وفترة تدريسه في (فايمار) ثم (داوسو) يظهر تطورا حاسما ، اذ ترك المانيا عام (١٩٣٣) ، ووجه جهوده ، منذ ذلك الوقت ، الى دراسة نظريات الخلق الفني والى التدريس ، يقول الباحث السويسري (غلوسنز) : [الذين يدرسون منذ سنوات فقط مذكرات الفنان (كلي) يرون : ان الانقطاع الحاسم لمذكراته في نهاية عام (١٩١٨) يدل على انه ترك لفترة مؤقته مهمة النظر داخل نفسه ، والسؤال عن وضعه الانساني والفني ، ولقد فعل جيدا اذ كان لابد له في المستقبل من الخروج عن حدود النسخة الداخلية والانطلاق الى تحليل العلاقات الانسانية الخارجية ، للوصول أخيرا الى « نقاء الاساليب » وهذا الارتياح المؤقت كان سببه التعليم قبل التقائه (بوالتر غروبيوس) و (الباوهاوس) كتب كلي في ربيع عام (١٩١٩) رسالة الى (ألفرد كوبين) يشرح منها رغبته في فتح مدرسة جديدة لفن الحرفيين ، ولم يجد طريقة أفضل من التعبير عن وظيفته كفنان داخل مجتمعه ، وهذا يعود الى وعيه الاجتماعي والسياسي .

في حزيران عام (١٩٠٩) تلقى (بول كلي) دعوة الى التعليم في أكاديمية الفنون الجميلة في مدينة شتوتغارت وقال البعض : [كيف لفنان حالم (كبول كلي) لم يثبت قدميه على الارض أن يحترف مهنة التدريس] ، وانفس الاعمال التي صنفت غير صالحة، وتميل نحو الركاكة ، جعلت (والترغروبيوس) يرشح (بول كلي) في العام القادم للتدريس كبروفسور في (الباوهاوس) في فايمار وهكذا استطاع (بول كلي)أن يحقق أمله ويطبع (التأثير المستمر) لفنه على أسس واسعة ، ونجح كعدد قليل من فناني جيله في السنوات القادمة في وضع كل ما يعمل في فكره المبدع ضمن منهج منظم دون أن يخاطر في الحكم على غنى فنه بالقيم التشكيليه في التعبير والاحساس توصل الى طرق خاصة في (التجريد) تبحث عن وضع القوانين الطبيعية مكان الطرق التقليدية في (نسخ الطبيعة) ونقلها بشكل جميل ، ليس من الممكن التوصل الى شكل فني دون التعامل المباشر مع اشكال الطبيعة ، ويقتضي ذلك تطبيق عناصر الفن التشكيلي بطريقة أكثر تجريدية اي اكثر نقاء بالمقارنة مع معاييرها الاصلية وبراي (بول كلي) تدوّن القوانين الرسمية في قوانين الطبيعة ، وتنعكس ابعاد الواقع في كل جهات اللوحة لان للواقع الجديدة حياة مشابهة للطبيعة يفهم (كلي) الفن كمرادف للخلق (بكل ماتعنيه الكلمة من معنى) والقيم التي يصنعها (بول كلي) في برنامجه هي قوانين الرؤيا التي تأتي من المفهوم الفعلي الشخصي ، طبعا لايمكننا اعتبار (بول كليه) شخصية منعزلة : [ان فكر وفن العصر يؤثران بشكل كبير على مركزه ، على صعيد الفن] ولقاء بول كلي لكاندنسكي والاصدقاء في (الفارس الازرق) واهتمامه بأعمال التكعيبيين الفرنسيين يعكسان قراراته الحاسمة ، ويعتمد (بول كلي) على القيم التشكيلية للمدرسة الالمانية في نهاية القرن التاسع عشر كأساس ينطلق منه للبحث المنهجي في قوانين الشكل والاشياء (المحتواة) كذلك أفاد من محاضرات (تيودور ليبس) التي حضرها أثناء دراسته في (موناكو) ومن (تحليل الشعور) لأرنست ماخن ، التي أصبحت مألوفةلديه.

في الواقع ان مثالية ومحتويان نفسه النموذجية التي ترجمها الى مفاهيم شكلية هي شيء حاسم بالنسبة لتفكيره الابداعي ، وهكذا تاتي نظريته الفلسفية فيعام (١٩١٧) يتكلم ، (ج ف هار تلام ،) في حديثعنوانه « فن وادراك جديد » عن الترفع عن الوضع النفسي الاساسي ، وهذا يشمل الجيل الجديد ، ولكن اغلب الفنانين لايعون ذلك بالضرورة بشكل فردي ، ولكنه حي ، كنواة مركزية تكمن في فكرهم وفي فنهم ، ويذكر نظرية الوعي لغوته والمثالية الالمانية لفيختته و (شيللنغ) دون ان ننسى نيتشه كنبع لذلك المفهوم الجديد للعالم ، ويشير (شتاين) ويلح (هارتلام) على ان الفنان يجب أن لايعرف شيئا عن الفلسفة، او اللافلسفة ، للوصول الى تجربة الرؤية كفعل نفسي (صاف) وفن (كلي) قد اتفق مع ترك الاشكال التقليدية في التعبير ، ومع ولادة فكر خلاق مرتبط الى حد بعيد بالبحث عن (الانا) للتعبير الشخصي التشكيلي فيالفن ايضا يدل على ابتعاده عن العالم « التحتي » ، وبعد سفره الى (تونس) توصل كما تمنى الى لغة تجريدية صرفة التعبير ،والذي طرا على تجربته الانسانية والفنية واكتشافه للانا اظهرت حيوية وعفوية الاشكال التشكيلية ، تجريدية ظاهرا مع محتوى يقبل التجديد ، وتلك الطريقة فقط ، يمكن اكتشاف اساليب التجريد في حدودها المطلقة دون فقدان للعلاقة مع الفنى الحي للتركيب ولوحاته هي المثال الافضل لذلك . ولاتوجد نظريات الخلق ، النسب ، الطرق التشكيلية،ونظريات الاسلوب ، بشكل منفصل ولكنها تشكل جميعها وحدة متكاملة .

وتعتبر محاولة (بول كلي) تعميق (فكرة الخلق) موضوعا اساسيا في فكره الخلاق ، فيعتقد (بول كلي) بانه وجد مكانه سواء على الصعيد الفني ، ام على



حساسية

الصعيد الانساني في نقطة من الكون ، بعيدا عن الواقع اليومي ، وفي أصل الاشياء ، ويشبه ذلك بالحدود مابين الفوضى والكون ، يقول في احدى تعريفاته : [إن الفوضى هي حالة غير منظمة للاشياء، اختلاط، بالنظر الكوني ، الى الاشياء ، والنظر في أصل العالم ، من اين يتشكل الكون المنظم ، وجود الخالق والبذرة هي القوة الخالقه التي تعارض الحالة البدائية الفوضوية التي ينشأ منها الكون ثم يتطور وينمو] وبالنظر الفني، يعتبر (بول كلي) النقطة المنشطة مشابهة لتلك البذرة، التي تفصل بين حالة الفوضى والكون ، وخلق شكل جديد « وتعني الكلمة توفر جميع الظروف الضرورية للشروع في عمل ادارة وجهة العمل الذي يبدأ في التكون ، وتثبيت العلاقة الفاتحة بين هذا العمل وبين الماضي ، وهو يعبر عن الصلابة في مفهوم الامام والخلف)

ان الحركة موجودة فينا يقول (بول كلي) ونعني بذلك الحركة الفعلية والخلاقة الموجهة الى العمل ، اما الحركة المنطلقة من العمل فموجهة الى مشاهد هذا العمل وتلك هي المراحل الاساسية لكل مبدع ، أي مرحلة قبل الخلق ، الخلق ، مابعد الخلق، يخلق العمل الفني كما تخلق الطبيعة تماما بدءا من هنا وهناك، من الفوضى ، وعن الكون، من الديناميكية اللامحدودة، الى السكون المحدود ، ولا يصلح الواحد دون الاخر ، وبالنسبة لبول كلي النقطة المنشطة لحظه من الخلق تجتمع فيها جميع العناصر التشكيلية ، تثبيت نقطة من الفوضى ، لايمكن ان تكون الا رمادية اللون ، وهذا يعني الرجوع الى المصدر الاصيل ، الى تلك النقطة

حيث يتم الانطلاق في جميع الاتجاهات .

اما وضع الفنان كانسان في هذا الكون فلا يخلو من التراجيدية ، ان رغبة (كلي) في الالتقاء في أصل الخلق، يمكن ان يستهوينا الى حد ما ، فهو يعني القوانين التي تحكم العالم الارضي ، هذه التجربة التراجيدية تبدو ابعادها الشخصية في اعمال (كلي) مفرحة ، حزينة، يائسة ، وهي تعابير عن هذا السلوك الاساسي ، و (يمكننا ان نتكلم عن تراجيدية (بول كلي) عندما تفترق الحرية الروحية عن الجسد) ، وعندما تشعر النفس بالثقل ، وعدم الرضى ، يظهر الشعور بالازدواج ونعتبر المخلوقات الاقل شانا منسجمة في كليتها ، في محدوديتها ، بالنظر الى الانسجام النفسي ـ الجسدي، وهذا يخلق نوعا من الجسد ، ومن هنا يأتي اعجابنا الضمني بالحيوان .

ويرى (بول كلي) مايتشكل ، يبدا بالنقطة المتحركة الرمادية ، فيتشكل الخط من تكرار نقاط عديدة ، ويتشكل السطح من تكرار عدد من الخطوط، ويتشكل اللون المتدرج بين الفامق والفاتح على اساس الحركة اللانهائية ، وبالنسبة (لبول كلي) يمكن حساب النقاط ، الخطوط ، والسطوح الذين يشكلون الوسائل التخطيطية للتشكيل هذا الشكل موجود في الطبيعة، في العناصر العضوية جميعها ، أما الحركة (الثانية)او الساكنة فتشبه الرسم بالرصاص ، وهي تمثل اللون، والفاتح ـ الفامق صنفت مع الحركة الساكنة لانها لايمكن أن تذهب الى ابعد من التعبير عن البعد الثالث، ويقول (كلي) بأن اللون وحده قادر على الحركة الديناميكية الصرف أي بعيد عن الانجذاب الارضي ،وفي الطبيعة تظهر تلك الحركة مشابهة للهواء والماء والرموز التي تمثل الحركة الديناميكية هي السهم ، الشكل الحلزوني والدائرة .

يهتم (بول كلي) بالفكرة التي بامكانها ان تبني فنا بمساندة القوانين التشكيلية ويعطي التحليل المنهجي معنى عميقا للوسائل المثالية وعبر التركيب المنهجي تمكن من اكتشاف العلاقات المباشرة بين الفن وبين الكون الحي ، أما في نظر القانون يبقى العمل الفني مغلقا على نفسه ، شبيها بكائن حي ، غير قادر على الانطلاق من نفسه ، ويحسب تعريف (كلي) : العمل لا يعني القانون ، وذلك لانه أعلى من مستوى القانون ، فكل مايسمح لنفسه بأن يتفق مع القانون يصبح محتوى فيه ، القانون ليس الا ضرورة للانطلاق ، ماهو في الطبيعة ، مع الحيوانات والاشخاص ، ولكن نفهم بأن القوانين هي القاعدة الاساسية للطبيعة وللفن ، يعتبر (كلي) الانطلاق منه (شيء لابد منه) ، يجب أن ندرك ، يقول (بول كلي) أهمية كل عنصر جزئي وفي نفس الوقت عدم نسيان الكل ، ان أمنيتي هي وضع اكبر عدد من العناصر مرة واحدة موضع العناصر التشكيلية الثلاثة (الخط) و (الفامق ـ الفاتح) و (اللون) ومنفعة اللون الاولى التي تتشكل تظهر :

(١) لون محدد للخط ، (٢) درجة محدودة من الوضوح ، (٣) اتساع محدد للخط . تلك العناصر الثلاث تظهر في النظرة الاولى ، وتلك البقعة التي تتشكل أولا هي وحدة ثلاثية :

بقي كلي دائم الوعي للحدود التي يمكن أن تجتمع معا ، وهذا يعود الى الحقيقة أنه توصل خلال بحثه لما لم يتوصل فنان آخر من جيله الى تنظيم عالمه بشكل نموذجي في وحدة دون الحد من بحث الخيال المبدع.

بعيدا عن النظريات ، يهتم (بول كلي) بما يسميه (الميتودولوجية) وبقي بذلك أنه لايمكن تبرير أبعاد عمل ما وفق معايير فعلية وعلى العكس فمن الواجب تشكيلها بشكل مباشر عن العمل الفني .

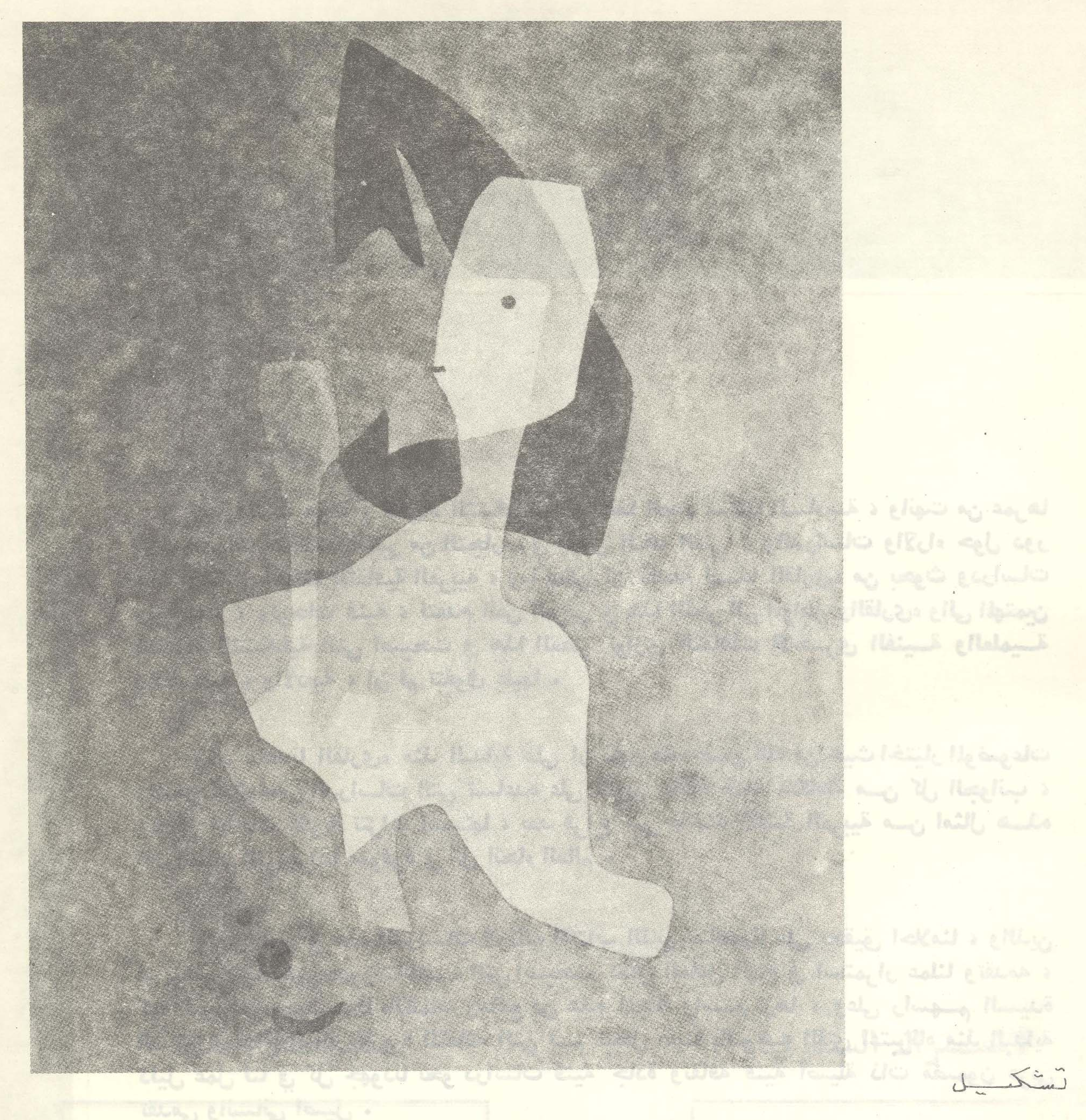
الميتودولوجية التي يعرفها (كلي) تتضمن الابتسامة ، النظرة ، العطر ، وكل مايتعلق بالانجذاب بين الحق والباطل .

أما التشكيل فتجدد الشكل ، الشكل ليس بأية حالة من الاحوال نتيجة مطلوبة ، شيء تام ، خاتمة ، يجب اعتبار الشكل لحظة حلوة ماسيصبح اذن الشكل جيد لانه الشيء يعمل وسيء كشيء متوقف ، جيد التشكل ، سيء الشكل ، الشكل عندما يصبح نهاية، يموت ، التشكل حركة ، خطوة ، التشكل حياة .

في عام (١٩٣٣) ترك (بول كلي) المانيا الى سويسرا وفي تلك الفترة داهمه المرض العضال ، ونلاحظ اثر ذلك في أعماله التي أنجزها بين (١٩٣٣) و (١٩٤٠) والتي تبدي عدم توازن وأصبح سببه القلق وعدم التأكد .

تبدو (الحياة للموت) في أعماله (الفتحة تهبط وتردد الظل ، التفكير في المستقبل ، (شكل شمعة) و (صرخة مزدوجة) وغير ذلك في تلك الاعمال ، المشكله ليست نفسه ، واللون ليس ضوءا ، ولكن شعور نحو الرمز الاخير لحقيقة الوجود : (القبس قرب لحظة الخلق اليه التفكير كما بين الذين لم ولدوا بعد) العالم قريب من الحقيقة الاخيرة ، والفنان مخلص في التعبير عن الحقيقة الجديدة ، الملائكة تشهد على القوة الكونية الجديدة في عام (١٩٣٩) أنجز أعمالا كثيرة موضوعها الملائكة ، في ٤ أشهر فقط . [كانون الثاني ـ نيسان ١٩٤٠) أنجز ٣٦٦ عملا (القمر ينقلب لعبة) عام ١٩٤٠) الزهرة في الضوء الباهت للكسوف ١٩٤٠.

ويقول في مذكراته عام (١٩٠١) : ظننت في بعض الاحيان ان باستطاعتي ان ارسم ، وفي بعض الاحيان عدم معرفة شيء ، في الشتاء الثالث ، توقفت عند



تشكيل

حقيقة هي أن من المحتمل انلانتعلم أبدا كيفية التلوين، فكرت في النحت لم يبق الا الموسيقى التي بقيتمخلصا لها ، يقول عام (١٩٤٠) في هامش عمله الاخير قبل مماته : ـ (هل نعلم كل شيء ؟ لا . لا اظن ؟) وفي حديث عن الفن الحديث عام ١٩٢٤ في معرض اقيم دار الموضوع حول المسيرة نحو الشكل ، المسيرة ضرورية والتشكل يحدد ويبني الشكل ، من الواجب اعتبار الشكل كخلق ، كحركة .

بذلك المعنى لايمكن لاعمال(كلي) انترتبطبالخرافة، بالأسطورة وانما بالوحدة الكونية ، وهذا ما يجعله المترجم الاخير للتفكير الرومانطيقي الالماني ، ومع كونه معاصرا للوحشية Fauves ماتيس والتكعبيين، يعتبر (بول كلي) خارجا عليهم ومختلفا ، فالهدف الذي يبغيه كما يبحث من خلاله عن هويته هو العالم المرئي ، وذلك عبر لغة جديدة بكليتها على الرجوع ليس الى العين ، وانما الى كل مايخرج من عمق الروح من خيال ، هنا ياتي السؤال عن اصل العالم المرئي، واهتمامه هذا يعود الى الميراث الرمانطيقي التقليدي، الالماني الذي يدور حول الثلاثي (التصوير ـ الموسيقى الشعر) وهي العناصر الاساسية للروح الالمانية،فقط بتلك الطريقة يرى (كلي) الشيء في لغة الرسم ،وليس في العالم ، وكلي لايتخيل ، لايحلم لايخترع : يرسم الشيء المرئي ولكنه يظهر الى حيز الرؤيا ماهو مختبيء الفن يظهر ماهو خفي أي ماقبل وما بعد الحقيقة .